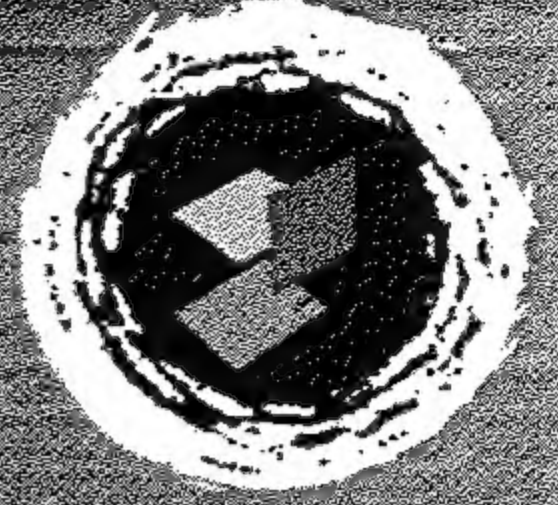


15

وزارة الثقافة  
مهرجان القاهرة الدولي  
للمسرح التجريبي



# الأداء في المسرح الإفريقي

تحرير: ديلي لا يولا



ترجمة: سحر فراج

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة: أ.د. شاكر عبد الحميد

أكاديمية الفنون





15

وزارة الثقافة  
مهرجان القاهرة الدولي  
للمسرح التجريبي



## الاداء فى المسرح الإفريقى

تحرير : فيلى لايبولا

ترجمة : د. سحر فراج

مركز اللغات والترجمة

بأكاديمية الفنون

مراجعة : د. شاكى عبد الحميد

أكاديمية الفنون

**تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفى**  
**مطابع المجلس الأعلى للآثار**

رقم الإيداع ١٥٤٤٢ / ٢٠٠٣  
I.S.B.N.  
977-305-565-5  
مطابع المجلس الأعلى للآثار

**ترجم هذا الكتاب عن النص الإنجليزي :**

**AFRICAN THEATRE  
IN PERFORMANCE**

**Edited by**

**Dele Layiwolz**

**Hsrwood Academic Publishers**

**Nigeria**

**2000**



## كلمة وزير الثقافة

كان لا بد من تجاوز فخ العداء للتجديد، أى للتجريب الذى يعنى دوام التوجه إلى ابتكار الجديد، والذى يعنى أيضاً طرح التساؤلات حول علاقة الناس بثقافة مجتمعهم فى إطار مناخه ومستجداته. وكان مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي - فى تصوري - هو عتبة تجاوز هذا الفخ، من منطلق أنه يقدم «بانوراما» متنوعة ومتعددة لمختلف محاولات التجريب فى دول العالم التى تطرح تساؤلاتها على ثقافتها بأساليب يغير بعضها بعضاً، ويرؤى تكشف عن اهتمامات مجموعات البشر فى عالمنا المعاصر، تتيح لنا إمكانية تعرف هذه الرؤى والتجارب، وأيضاً تقييمها، والذى يستوجب استخدام معايير للحكم تتجاوز قوائم المعايير المسبقة. وباستطلاع ذاكرة الأيام، ولخمسة عشر عاماً مضت، استعيد كيف كان استقبال هذا المهرجان من البعض على أنه الخطر الداهم الذى يهدد مسرحنا وثقافتنا، وأيضاً كيف ساند البعض هذا المهرجان، مواجهين حملات العداء ضد التجديد والحرية، ثم انتصر فكر الابتكار والتجديد، وعندئذ استمر هذا المهرجان، بل راح يترسخ وجوده كمؤسسة ثقافية فاعلة بمصداقيته وجديته، ليس فى مصر والبلاد العربية فحسب؛ بل فى العالم أجمع، مشاركة، ودعماء، وتقديراً، حتى جسد المهرجان حقاً إنسانياً يتيح للناس أن يتعرفوا تجارب الآخرين ورؤاهم، وأن يناقشوا - أيضاً - هذه الرؤى دون وصاية، أو مصادرة، وإقصاء.

المسألة عندى كانت -وما زالت- تتعدى أية تبسيطات تَخل بتوجهنا العام فى مواجهة الإرهاب الفكرى، وفخاخ الجمود والتصلب، والانكفاء على الذات. المسألة هى -حصراً- الانتصار لتغيير واقعنا عبر ابتكاراتنا وإنتاجنا الفكرى والفنى، بلا عناد ومكابرة؛ بل بعقل قادر على التواصل والتحاور.

**فاروق حسنى**

وزير الثقافة



## كلمة رئيس المهرجان

أثار عرض «غادة الكاميليا» الذى قدمه «ماير خولد» عام ١٩٣٤ كثيراً من التساؤلات من جانب الحركة النقدية حول مدى حرية المخرج، وأيضاً حول قدسية النص المسرحى. وبعد عامين من تجربته المثيرة تلك، وفى معرض تعليقه على عرض «عطيل»، الذى قدمه مسرح «مالى» فى موسكو عام ١٩٣٦، تساءل «ماير خولد» عما أسماه «أسلوب العرض» قائلاً: «هل كان فى استطاعتنا العثور على أسلوب من أجل عرض «غادة الكاميليا» مثلاً، بالاقصرار على مجالات ذلك العصر وحدها؟ طبعاً، لا. فنحن بحاجة إلى استشارة «مانيه» و«رينوار»، هذين الفنانين العظميين فى ذلك العصر. دون ذلك لم يكن فى مقدورنا أن ننظر بشكل حقيقى إلى مجالات الأزياء، والتعبير بواسطة الضوء واللون، وتوزيع الأجسام، وتنظيم كل ما يوجد على خشبة المسرح». والحقيقة أن «ماير خولد» لم يكتف باستشارة «رينوار» و«مانيه» فقط؛ بل مارس حريته الإبداعية فى الاستشارة والاستعانة بنصوص من أعمال «جوستاف فلوبير» و«إميل زولا»، وطعم بها العرض الذى قدم به رؤيته لـ «غادة الكاميليا» عام ١٩٣٤، والذى رغم تعنت الاستجابة النقدية له، إلا أنه يعد أعظم أعمال «ماير خولد» جماهيرياً - بلا منازع- فى الثلاثينيات. صحيح أن «ماير خولد» كان يؤمن بحرية الإبداع، إذ يؤكد دائماً أن «المسرح لا يحتمل الركود والجمود»، لكن الصحيح أيضاً أن مجافاة المسرح للجمود لا تعنى أن الحرية تنحو إلى تفويض كل شيء، أو أنها تستهدف الهجوم على كل صور الإبداعات السابقة؛ وإنما هى حرية استكشاف الجديد، حرية التجريب فى استنباط الصيغ والأساليب التى تفتح على الأشياء، وتنفلت من الأطر المسبقة، وتطرح تصورات مختلفة معاصرة، فالمسرح لدى «ماير خولد» تتحدد طبيعته فى أنه «لا يعترف إلا بالمعاصرة حتى فى تناوله موضوعات الماضى، وتلك هى طبيعة المسرح»، أى إن بوصلة العرض المسرحى توجهه دائماً إلى: «هنا، والآن»، مهما كان النص سابقاً فى زمن كتابته. دلالة حديث «ماير خولد» -إذن- أن المسرح عالم موازٍ لعالمنا الحقيقى الذى نعيشه، يساءله، ويجتاحه، ويرغب فى أن يصير العالم الحقيقى، ليس بحجبه، لكن بكشفه ومفاجأته،

لذا فإن المسرح كما يطرح «بيتر بروك» مؤكداً «يجب ألا يكون مملاً، ولا يجب أن يكون تقليدياً. يجب أن يكون غير متوقع. المسرح يقودنا إلى الحقيقة من خلال المفاجأة، ومن خلال الإثارة. إنه يجعل من الماضي والمستقبل جزءاً من الحاضر، ويمحو المسافة فيما بيننا وبين ما يكون بعيداً عنا». لذا فإن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، عندما يتساءل في ندوته الرئيسة لدورته الخامسة عشرة في عام ٢٠٠٣، عن التجريب في زمن الأزمات، فإن السؤال يجدد طرح مفهوم ضرورة مغادرة المسرح للقوالب الجاهزة، وارتباطه بزمنه وعصره، واستدعائه الدائم لحريته التي هي طبيعته، رافضاً القول بأن «المجتمع الذي يعاني البناء الاجتماعي والسياسي ينظر إلى المسرح ليس بوصفه هدفاً؛ وإنما كوسيلة: ألم يكن المسرح أيام الحرية، وسيلة للدعاية، وأيام الإرهاب السياسي، وسيلة للتسلية؟» إذ ما أن يسود هذا القول وينتشر حتى يغدو الحاضر محاصراً، ولا يدري أصحابه أنهم محاصرون، ولا يصبح الماضي والمستقبل جزءاً من الحاضر، ووطناً للتصدي للإكراه والاستتباع.

تري هل تسيد هذا الوضع وانتشر مما دعا «بيتر بروك» أن يعلن: «المسرح اليوم يقف ببنيته القديمة لم يتغير، وإنه لم يعد جزءاً من زمنه، وكنتيجة، ولأسباب عديدة، فإن المسرح في جميع أنحاء العالم في أزمة!!» هل أصبحت «ميدياً» الترويج أداة نفى وإكراه للمسرح، تحاصره وتسعى لتثبيت عجزه عن مواجهتها، وهل يشكل تعنت الاستجابة النقدية لتيارات التجريب المعاصرة تهديداً حقيقياً لحريته وازدهاره؟! إننا نعرض على الأسرة المسرحية العالمية تساءلنا، ونرفض الأجوبة الصامتة كافة، فهي الضلال الذي يسد المنافذ كلها أمامنا.

للمرة الخامسة عشرة نعاود الاعتراف بالفضل والشكر للفنان فاروق حسنى وزير الثقافة، صاحب فكرة هذا المهرجان وراعيه، والذي أثبتت دورات الأيام والأحداث تعاظم حاجة المجتمع إليه، بقدر ما يتضاعف لدينا حس افتقاده من قبل إنشائه، كتعزيز لتوجه إعادة التفكير في كل شيء!!

أ.د. فوزى فهمي



## تقديم للمجموعة

----

كتاب "دراسات عن المسرح المعاصر" هو مجموعة تخص كل المهتمين والذين لهم علاقة بالمسرح . وهو يتكون من مقالات عن أشخاص مؤثرين ودراسات عن الحركات والأفكار المسرحية كما يحتوى على وثائق مسرحية فى البدايات، ونسخة من بعض المسرحيات باللغة الإنجليزية، وترجمات باللغة الإنجليزية لبعض المسرحيات من تقاليد (كلاسيكيات) مسرحية عالمية متنوعة .

فرانس شامبرلين

**Franç Chamberlain**





## مقدمة

ترتبط فكرة تقديم تكريم لأعمال مارتن بانهام Martin Banham بفكرة المسرح الأدبي لجامعة إبادان Ibadan بنيجيريا . وكذلك الحال بالنسبة للاحتفال بذكرى شريكه جوفري أكسورثي Geoffrey Axworthy في جامعة إبادان في الخمسينيات الذي عمل معه كواحد من رواد ما يعرف الآن بقسم المسرح الأدبي بجامعة إبادان . في تلك الأيام الذهبية في الجامعة ، كانت مدرسة الدراما جزءاً من قسم اللغة الإنجليزية . وتم افتتاح المسرح الأدبي رسمياً في نوفمبر ١٩٥٤ ، رغم استخدام غرف الطعام والساحات المربعة في قاعات الطلاب كأماكن للعروض المسرحية . وكان المسرح الإفريقي يستغل المساحات المفتوحة وأماكن الأسواق لعدة قرون لتقديم العروض المسرحية .

وانفصلت مدرسة الدراما عن المسرح الأدبي في عام ١٩٦٠ بعد الحصول على منحة من مؤسسة روكفيلر Rockefeller Foundation وكان من نصيب جوفري أكسورثي أن يكون أول رئيس لها . وعمل مارتن بانهام كمساعد له ، أو على أقل تقدير كمدرس مساعد في مدرسة الدراما ، وكانت تُقدم عدة مسرحيات أوروبية يتضح فيها التأثير بالفكرة التقليدية للمسرح ويتواجد عدد كبير من الجاليات الأوروبية في إفريقيا . فكانت تعرض أعمال لعدة كُتاب مثل : برنارد شو Bernard Shaw ، أندريه أوبيه André Obey ، شكسبير Shakespeare ، جوجل

Gogol ، انوى Anouilh ، إيسن Ibsen ، فراى Fry ، باينيرو Pinero ، ميللر Miller ، درايدن Dryden ، ويبستر Webster ، فريسغ Frisch ، مورتيميه Mortimer ، وايلدر Wilder ، چونسون Johnson ، ييتس Yeats دورينمات Dürrenmatt . كونجريف Congreve ، موليير Molière ، بهان Behan ، بيكيت Beckett وبينتر Pinter .

يتضح من كل هذه الأسماء أنه لم يُتبع شكل أو أسلوب معين لهذه المسرحيات ولكن كان هناك تنوع فى الأفكار أدى إلى تمهيد الطريق لظهور مواهب تمثيلية متميزة مثل : ريمى أديل Remi Adeleye ، رالف أوبارا Ralph Opara ، دابو أديلوجبا Dapo Adelugba ، ديماس نيوكو Demas Nwoko ، إليزابيث أوسيسوما Elizabeth Osisoma ، فولا أوبا Fola Aboaba ، وول سونيكا Wole Soyinka ، إيمانوسب أفبيوركوما Emmanuel Avbiorokoma ، سونى أوتى Sonni Oti ، فيديما أوكويسا Fidelma Okwesa ، ألبرت إيجبى Albert Egbe ، ويل أميلى Wale Amele ، أليو دوما Aliyu Doma فيكتوريا إيزوكولى Victoria Ezeokoli ، أبيولا ايريل Abiola Irele وآخرون . وحتى عظماء المسرح مثل جون فرجسون John Ferguson وهارولد بريستون Harold Preston ، اللذين كانا من الأعضاء البارزين فى الجامعة ، وأصبحا مُمثلين أكثر نضجاً بعد تقديمهما المسرح الأدبى . وكذا المتميزون من الدارسين والفنانين فى هذا الوقت؛ تحمسوا لفكرة عمل دراسة مقارنة بين المسرح الأوروبى والاحتفالات الإفريقية ، ولاحظ أوين أوجنبا Oyen Ogunba تأثيره بمارتن بانهام فى هذا الشأن ، وكان من نتاج هذه المقارنة، دابو زديلجوبا وسونى أوتى ، وهما من المساهمين فى هذه المجموعة من المقتطفات الأدبية .



ورغم أن المسرح التقليدي لجماعات الأالارينجو Alarinjo Troupes (المسرح التقليدي المتجول) وأعضاء النقابات المهنية الحديثة مثل أوجنمولا Ogunmola والديبو Hadipo المقلدين لهم كانوا معاصرين للمدرسة الحديثة للدراما والمسرح الأدبي وكان على الممارسين التقليديين الرجوع إلى "المسرح المتجول" Travelling Theatre لجامعة إبادان بفرض المصاحبة والزمالة . وكان هذا ضرورياً من أجل حدوث نمو صحي وتطور تقليد جديد من شأنه إطلاق العنان للاحتياجات المتبادلة للنخبة الناشئة . نشأت مدرسة الدراما عام ١٩٦٠ بمساعدة منحة روكفيلر في كولا أوجنمولا لكي تُكوّن مزيجاً بين ممارسة الإنتاج مع بعض التقنيات التقليدية (الكلاسيكية) . واستغلت أوجنمولا تقنيات الكتابة وإعداد خشبة المسرح (الإخراج المسرحي) والتمثيل ، وفي سبتمبر ١٩٦٠ ، هيا هذا الاندماج المناخ لإنتاج أوبرا "السكير" "The Palmwine Drunkard" ليوروبا المأخوذة عن قصة شعبية لأنوس توتولا Amos Tutula تحمل نفس الاسم نُشرت عام ١٩٥٢ . وهذا التطور جذب ديورو لاديبو Dwro Ladipo ، أحد رواد التراجيديا في نيجيريا ، للحصول على الزمالة الدائمة لمعهد الدراسات الإفريقية بالجامعة .

وكان لأهمية ديورو لاديبو في تطور المسرح النيجيري عدة أسباب ، من بينها النوع الأدبي الذي استخدمه والذي فرض نموذجاً حديثاً لأعمال المنهج الأرسطي الجديد على أعماله الأوبرالية . وكان عليه أن يدرس فن تصوير ورسم الشخصيات بعمق أكبر، حيث إن الأعمال التراجيدية تتطلب عرضاً لشخصيات بعيدة وأكبر من واقع الحياة . ولذلك فقد نال التفوق، حين استوحى الموضوعات التاريخية وقدمها على خشبة المسرح القديم بدلاً من تقديمها في الساحات مثل الاحتفالات والدراما الشعبية . وكان ويل أوجيونيمي ، الممثل المقيم بمعهد الدراسات الإفريقية وأحد المشاركين في هذه المجموعة الأدبية ، من أكثر

المدافعين عن لاديبو . وكانت أعمال أوجيونيومي، كذلك، المسرحية أقرب لأعمال لاديبو عن أعمال وول سونيكا التى يقدم فيها وجهة نظره الدرامية .

كانت مدرسة الدراما ، قبل عام ١٩٦٠ ، أقرب لتقاليد المسرح المحلى من خلال الاقتباس المحلى للمسرح الأوروبى ، مثل مسرحية سوبيرو المحتال The Scoudrel Suberu لجوفرى أكسورثى المأخوذة عن مسرحية موليير Les Fouteries de Scapin ، ومسرحية داندا Danda المأخوذة عن قصة نكيم نوانكو Nkem Nuankwo بنفس العنوان . ويقوم بالأداء فى هاتين المسرحيتين ، بالمصادفة ، اثنان من المشاركين فى هذه المجموعة الأدبية هما دابو أديلجوبا وسنى أوتى . وأتاح التعاون مع الفنانين من أهل البلد الأصليين (منذ عام ١٩٦٠) الفرصة لنمو وتطور كل من الشكل الأوروبى التقليدى بالتعاون مع مسرحيات كتاب أصليين وبلغة البلد المحلية .

عندما أصبحت مدرسة الدراما قسماً من أقسام الجامعة خلال عامى ١٩٧٠، ١٩٧١ يقدم درجات شرفية فى فن الدراما أتاحت الفرص لنوع من التقاليد الفكرية المتطورة . وبذلك حصل العديد من حاملى درجة الدبلوم والخريجين من قسم الدراما على وظائف قيادية فى نيجيريا ، ولكن نظراً لعدم وجود سياسة عادلة بين الممثلين المحترفين فى نيجيريا مثل أوروبا ، اضطر الكثير للعمل فى مجالات متنوعة . نظراً لصعوبة اعتماد انتمثل أو المخرج المحترف على مهنته لكسب قوته اعتماداً كاملاً . لأن المسرح المحلى يعرض فى كل مكان ولا يمكن تخصيصته . وكان يتم عرض العديد من المسرحيات فى الاحتفالات والعروض الخاصة مثلها مثل النقوش والتماثيل الخشبية الدائمة . وبقاء الحال على ما هو عليه فإنه يصعب التنبؤ بإمكانية إنشاء نقابة تضم ممثلى الشكل الأوروبى .



ورغم كل ذلك ، أصبح المسرح الأدبى أرضاً خصبة لتجارب مسرحيات وول سونيكافيمى أوسيفسان Femi Osofisan و وول أوجيونيمى وبودى سواندى Bode Sowande ومجموعة من الكتاب الناشئين من المنضمين إلى المدرسة . ومنذ وقت قريب ، كان المسرح الأدبى محور النشاط المسرحى لمجموعات زائرة وفنانين متميزين برعاية المجلس الثقافى البريطانى ومركز الثقافة الأمريكى والاتحاد الفرنسى ومعهد جوته .

وقد كان البطء النسبى والاقتراب السريع من الانهيار الكامل للمسرح التعليمى أو المسرح المتجول على عجالات ، كما كان يُطلق على مسرح جامعة إبادان المتجول أمراً حتمياً ، نظراً لقلّة المصادر وانحسار حماس الجماعات المتميزة ورئاسة الجامعة ، وكان للمشاكل البنائية داخل الجامعات وخاصة فى نيجيريا كإحدى الدول النامية أكبر المسئولية عنها بالنسبة لأية جماعة أو فرد . وكان يضعف تأثير مدرسة إبادان للدراما عدة أسباب : فقد حاولت كل من جامعة ايف Ife (المعروفة الآن باسم جامعة أوبا فيمى أو دوو Oba femi Awodewe) وجامعة أحمدو بيلو Ahmadu Bello فى زاريا تقديم المسرح التعليمى أو المسرح المتجول وأطلق على مسرح جامعة ايف مسرح الجوريلا Guerilla Theatre ومسرح زاريا عُرف باسم مشروع سامارو Samaru Project الذى سيصبح تأثيرهما مثاراً للجدل مستقبلاً .

ولم تقتصر مكانة مارتن بانهام فى كل هذا على أيامه التى قضاها فى جامعة إبادان ولكن اعتمدت أيضاً على مساهماته فى تدريب وترقية طلبة إفريقية وبريطانيا فى مجالات الدراسة والبحث . ومنذ مشاركته فى تحرير "مجلد شعر طلاب" نيجيريا Nigerian Student Verse فى جامعة إبادان عام ١٩٥٩ وفى إنشاء مجلد الشعر "البوق The Horn" قام بنشر العديد من الكتابات عن المسرح

البريطاني والإفريقي وقدم أكثر من ٣٥ عملاً درامياً في إفريقيا وبريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية ، وأشرف على أكثر من عشرين رسالة دكتوراه في مجالات الدراما الإفريقية المتنوعة وكان ممتحناً خارجياً لأكثر من ١٢ جامعة . وكان مستشاراً خارجياً لجامعات : كاليفورنيا في ديقيس ، جامعة لورين نيجيريا ، كاب تاون في جنوب إفريقيا ، فيرجينا ، وملاوى وأحمدو بيلو في زاريا بنيجيريا .

وكان أيضاً مستشاراً لكلية الملك ألفريد في ونشتر لطلبات الالتحاق بشهادة CNNA للدراما والتلفزيون . وأحد محكمي مسرح جورجيان الملكي في ريتشموند من ١٩٧٧ إلى ١٩٧٨ ، وكان رئيس حكام مسرح ليدز ، وعضواً في هيئة حكام دار عرض يورك شاير الغربية ، في ليدز . وكان عضواً في اللجنة التنفيذية لرابطة فنون يورك شاير من ١٩٧٢ : ١٩٨٢ . وكان عضواً في هيئة حكام مسرح أكاشيا بلندن من عام ١٩٨٠ : ١٩٨٧ وعضواً في هيئة حكام مسرح فونيكس للرقص من ١٩٨٥ : ١٩٩٠ . ومن أروع إبداعاته كتابة دليل كامبريدج للمسرح الحالي (١٩٨٨) The Cambridge Guide to World Theatre .

وعندما بلغ مارتن بانهام الستين من عمره في ٨ ديسمبر ١٩٩٢ ، لم يتغير لون شعره الأسمر المائل للحمرة كما كان قبل أربعين سنة . وظلت صورة "مارتن الشاب؛ التي وضعها أديلجوبا كما هي ، وسيبقى مارتن بنفس رشاقتة وجماله لسنوات أخرى قادمة، دون أدنى شك ، وعندما شربنا نخب صحته وحظه الطيب، أملنا أن تستمر اسهاماته في المسرح . وكانت تلك السطور تعبيراً عن استجابته لتقديم هذه المجموعة من المقتطفات الأدبية :-

"أبلغ الشكر والتقدير لخطابكم الرقيق وتعليقكم اللطيف لتقديم مجموعة مقتطفات أدبية لي بمناسبة ميلادي الستين . فكم تأثرت لهذا، فهو فضل كبير



منكم وإمتياز كبير تمنحونه لى . ولكم أتمنى أن يتجسد هذا المشروع ويعبر عن اهتمامات بالمسرح الإفريقى ، وأتمنى من المساهمين فى هذا الكتاب أن يصبحوا من الدارسين والفنانين فى هذا المجال تحديداً ، فكم من الرائع أن يوجد عمل إبداعى ومادة دراسية" معاً .

وبالفعل تم تجسيد هذا المشروع بعد عام ١٩٩٢ وأدى إلى تحقيق أمنية مارتن فى أن يندمج الفن والدراسة . وكان من الممكن للكثيرين من طلاب مارتن (الذين أصبحوا زملائه فيما بعد) أن يشاركوا فى هذا العمل إذا أتاحت لهم الفرصة . ويتضمن ذلك كل المساهمين الذين أدرجوا فى قائمة الطلاب الأفارقة التى أتاحتها لنا مارتن . وهذا العمل صدر قبل بلوغ مارتن السابعة والستين . ونأمل أن يحوى أى إصدار آخر، بعد ذلك، ضعف المساهمات فى هذا الكتاب .

أطيب التمنيات بحظ موفق للجميع

ديلى لايولا

Dele Layiwola





(١)

## ثناء شخصى

### للبروفيسور مارتن بانهام

دابو أديلوجبا Dapo Adelugba

رغم بلوغ مارتن بانهام سن الستين إلا أنه لا يمكن محو صورة "مارتن الشاب"، مارتن الشاب"، ولد مارتن فى ديسمبر ١٩٢٢ ثم ذهب إلى نيجيريا فى الثالثة والعشرين حيث درس مادة الأدب بناءً على دعوة موللى ماهود Molly Mahood. "... وكنت تحت تأثيره لمدة عامين عندما التحقت بجامعة إبادان ثم جامعة لندن فى سبتمبر ١٩٥٨ ..."

كان مارتن فى جامعة إبادان أثناء اضطرابات "فترة الحصار" فى العام الجامعى ١٩٥٦ / ١٩٥٧ . وقيل إنه وضع فى لوحة الإعلانات بقسم اللغة الإنجليزية بيتين من قصيدة ميتافيزيقية تقول :- "لا تصنع حجارة الجدران سجنًا ، ولا القضبان الحديدية قفصًا". وانتشرت الشائعات التى تقول إن الشباب المتحمس دفع أجرًا لوضع هذه الأبيات الساخرة .

وتبقى صورة لمارتن فى ذهنى ، وأعتقد أنها نفس الصورة الباقية فى ذهن معظم طلبة قسم اللغة الإنجليزية فى جامعته إبادان فى منتصف الخمسينيات، فهو الشاب العقلانى الوسيم ذو الشعر الأسمر المائل للإحمرار بقميصه وبنطلونه الأبيض وابتسامته الجذابة أثناء سيره بين طلابه وزملائه بممرات كلية الآداب .

كنت أحد تلامذة مارتن فى السنة النهائية لى فى العام الجامعى ١٩٥٨ / ١٩٥٩ واتضح لى من الشهور الأولى من بداية صلتى به أنه يتسم بلباقة الحديث

وسهولة التعبير وخفة الظل والأصالة والاهتمام ، وإنسانية خاصة مميزة وعشق للمسرح . واقتريت منه أكثر في الثلاث سنوات التي مارس فيها البرنامج الفخرى للإنجليزية من عام ١٩٥٩ إلى ١٩٦٢ وتعرفت أكثر على المحاضرين الآخرين وأستاذتنا موللى ماهود . ويتميز برنامج إبادان بمزجه بين الطابعين لجامعتى إكسفورد وكامبريدج وكان للنظام التعليمى به تأثير كبير . وكانت موللى ماهود من خريجي جامعة أكسفورد ومن العالمات المشهورات أثناء سنوات دراستى . كانت مرتبطة بطلابها وزملائها وكانت تقوم بدعوة مجموعة من الطلاب الحاصلين على الدرجات الفخرية إلى الفداء فى منزلها فى كل فصل دراسى . وكنا نشعر حقاً بالفخر لكوننا ننتمى لماهود أى كوننا "ماهوديين" .

وأذكر بعض الشائعات التي انتشرت أثناء فترة وجودى بالجامعة ، وبمرور وقت طويل على ذلك فإن ذكرها لن يلحق الضرر بأى شخص ، فقد كنا ونحن طلاب بالجامعة نعلم ما يدور بين بروفييسور موللى والمحاضرين الذين نعتبرهم ، من وجهة نظرنا ، من المفرطين فى عشقهم للمسرح . وهى الدارسة لدراما وشعر شكسبير ، لم تكن ضد عشق چوفرى أكسوورث ومارتن بانهام للمسرح ولكنها تعتقد أنهما يقضيان الكثير من الوقت فى المسرح الأدبى .

ورغم ذلك فإن تغير الأحداث أدى إلى محاباة المسرح . وعندما بدأت مدرسة الدراما فى الجامعة عام ١٩٦٢ / ١٩٦٣ بعد منحة روكفيلر ، كان الطريق ممهداً لچوفرى أكسوورث ليتولى رئاستها كمدير وأن يصبح مارتن مديراً مساعداً . ومن دراسة الملفات يتضح أن لموللى ماهود دوراً كبيراً فى حصول كل من چوفرى ومارتن على مناصبهما الجديدة والتي مهد لها أيضاً عملهم فى المسرح الأدبى . وكانت موللى تتطلع لتطور الدراما والمسرح فى نيجيريا وآمنت بأن لمدرسة الدراما دوراً كبيراً فى هذا التطور واتضح صدق هذا الاعتقاد بمرور الأيام .



وإذا كانت إسهامات مارتن بانهام فى قسم اللغة الإنجليزية بكلية جامعة إبادان تستحق الثناء ، خلال السنوات التى قضاها فى مدرسة الدراما من عام ١٩٦٢ إلى ١٩٦٦ أكثر أهمية . فقد كان محاضراً متميزاً فى الأدب الدرامى والنقد الدرامى وتاريخ المسرح . وكان أيضاً مدرباً جيداً للممثلين ومخرجاً متميزاً فهو يعد وبحق رجل مسرحى . وكان مديراً نشطاً وقد اعتمد عليه جوفرى أتسو ورش فى أداء المراسلات الرسمية لمدرسة الدراما حيث إنه كان مراسلاً جيداً .

وخلال العشر سنوات التى قضاها فى جامعة إبادان (١٩٥٦ : ١٩٦٦) ساهم بشكل فعال فى تطوير الأدب والدراما وفنون المسرح، كمحاضر ومدرّب للممثلين والمخرجين والعاملين فى مجال المسرح ، بوجه عام، وكخبير وناقد فنى ومخرج فنى وكممثل أيضاً . وكان مشجعاً لإبداعات الطلاب . وواسع الأفق وذكياً وقائداً طموحاً .

وكان لى أن أتعرض بشكل مباشر لدقته الشديدة فى عمله كمخرج عندما دعتنى هيئة التدريس فى مدرسة جامعة إبادان للقواعد النحوية كى أمثل دور العاهرة فى مسرحية "قدر الحساء" The Pot of Broth من إنتاج مارتن بانهام بمناسبة احتفال جامعة إبادان بالذكرى المئوية لـ Yeats . ولعبت دور سيدة المنزل إيبون كلارك ، إحدى المحاضرات فى مدرسة إبادان للدراما، وأدت دور م.فيل M.Phil فى ليدز تحت إشراف مارتن . وأصبحت إيبون كلارك Ebun Clark وزوجها ج. ب كلارك J.P.Clark من أصدقاء مارتن الأعزاء .

قام مارتن بالتمثيل فى عدة عروض مسرحية وموسيقية وأوبرا، وأخرج العديد من المسرحيات الحديثة والكلاسيكية الأمريكية والأوروبية العالمية أثناء

وجوده فى كل من جماعة إنتاج المسرح الأدبى كمدير لها مع جوفرى أكسوورث وهارولد بريستون، وفى جماعات إبادان الأخرى للدراما والموسيقى .

من الصفات التى تجلت خلال الفترة التى قضاها فى إبادان تشجيعه ومساهمته فى مبادرات الطلاب وأعضاء هيئة التدريس، فقد قام فى عام ١٩٦٠ بنشر مجموعة من المقتطفات الأدبية بعنوان "شعر طلاب نيجيريا" اختار فيها أفضل القصائد التى نُشرت فى مجلة للشعر والنقد كان يقوم بتحريرها الطلبة تسمى البوق The Horn (التي كان رئيس تحريرها جون بيبر كلارك J.P. Clark) وتضم المجموعة أيضاً بعض المقتطفات الأدبية من مجلات أخرى كان يقوم الطلاب بإعدادها . وكان هو وجوفرى أكسوورث وجورج جاكسون من أنصار المبادرات الخاصة بجمعية الدراما فى جامعة إبادان . تكونت هذه الجمعية من بعض الطلاب الذين كانوا يقومون بعرض الأعمال المسرحية فى غرف الطعام فى قاعات الإدارة عندما كان المسرح الأدبى مغلقاً للإصلاحات عام ١٩٦٠ ، كانت هذه الجماعة تخرج إلى أنحاء المدينة فى إجازات عيد الفصح فى أوائل الستينيات وذلك فى إطار السياسة التى اتبعتها الطلاب التى تهدف إلى إحداث التفاعل بين أهل البلد بعيداً عن الأبراج العاجية . ونتيجة المبادرة التى قام بها جوفرى أكسوورث والمخرج الفنى وليام براون William Brawn كانت ظهور المسرح المتجول عام ١٩٦٤ أثناء احتفال مدرسة الدراما بالذكرى الأربعمئة لميلاد شكسبير . قام هذا المسرح بجولة فى أرجاء المدينة عارضاً مقتطفات من بعض المسرحيات المختارة.

يظهر من نقد مارتن بانهام الأدبى والدرامى ، حتى اللاذع منه ، اهتمامه بمستوى تقدير واحترام عال للمجهودات الكبيرة . ويتضح من مقالاته فى جامعة



إبادان (التي حررتها موللى ماهوود) والمقالات التي نشرت فى مجلة البوق The Horn والمجلات الجامعية الأخرى أنه كان ثاقب الفكر وخفيف الظل مما يجعل من قراءة هذه المقالات متعة كبيرة حتى يومنا هذا .

أصبحت شخصية مارتن ، منذ عودته إلى بريطانيا العظمى وخلال ست وعشرين سنة، شخصية محورية فى الدراما الإفريقية ودراسات المسرح. فهو يعد من القليلين الذين تولوا مناصب قيادية فى فنون المسرح والدراما فى المملكة المتحدة حتى الآن ، وهذا ليس بالقليل . ولكن أكثر أعماله تميزاً كانت فى تلك الفترة التى قضاها بجامعة إبادان من ١٩٥٦ : ١٩٦٦ ، فقد كانت بمثابة الإعداد للثورة المسرحية التى سيحدثها فى جامعة ليدز. وهذا هو ما أدى إلى عودته للكلية الأم، وهى جامعة مدرسة ليدز للإنجليزية حيث أصبحت ورشة العمل المسرحية الخاصة به تحتل مكانة فريدة فى خريطة دراسات المسرح والدراما العالمية على حساب التزامه الشديد بالازدواجية والتكامل فى نظرياته وممارساته.

"القلب المرح يستمر على طول الطريق" ، كانت ابتسامة مارتن الدائمة بمثابة تشجيع لطلابه وزملائه حتى فى أصعب الأوقات ، فهو صديق حميم ومتعاون لأقصى حد ممكن وهو يسعد لنجاح الآخرين فلا يوجد فى قلبه مكان للأحقاد . مثال على ذلك ، دوره الفعال فى احتفالات جوائز د. ليت الفخرية D. Litt لجامعة ليدز عام ١٩٧٣ التى حصل عليها وول سونيكا ٠ أحد تلامذته فى برنامج ليدز للشهادات الفخرية الإنجليزية فى الخمسينيات). وقام مارتن باصطحاب وول سونيكا فى جولة فى ليدز لتأجير حلة مناسبة للظهور بها أثناء الاحتفال. وكم كان هذا ممتعاً لكل منهما .

ساعد مارتن كمتحن خارجى من ١٩٦٩ إلى ١٩٧٢ فى تطوير مدرسة جامعة إبادان للدراما حينما كان وول سونيكا رئيسًا لها ، وكان زائرًا دائمًا للبلاد الإفريقية الأخرى مثل : غانا وسيراليون كمصدر لورش العمل المسرحية والحلقات الدرامية والمؤتمرات الخاصة بـ فنون المسرح والدراما فى أواخر الستينيات والسبعينيات .

وتشكل كتبه ومقالاته إنتاجًا متميزًا . ومنها مؤلفات مثل المسرح الإفريقى اليوم African Theatre Today الذى شارك فى تأليفه كليف ويك Clive Wake ، ودراسة ضد الدراما Drama in Education مع جون هودجسون John Hadgson ، بالإضافة لتحفته الأدبية دليل كامبريدج للمسرح العالمى Cambridge Guide to World Theatre وأيضًا عمله كمستشار فى التحرير فى عدة قارات كأحد الدارسين المتميزين . ولكن يجب الأخذ فى الاعتبار مساهمته العملية فى المسرح بالأفكار والمهارات . ونالت ورشة عمل ليدز المسرحية شهرة واسعة خلال فترة العقدين التى تولى فيها مارتن القيادة .

وبروفيسور مارتن من الشخصيات المحورية فى الدراما والمسرح على المستوى العالمى ، ونحن إذ نشعر بالفخر فى جامعة إبادان وفى نيجيريا بوجه عام مما حققه من إنجازات ونتمنى له مزيد من النجاح فى السنوات المقبلة ، ونسأله المحافظة على نجاحه وتقديمه . فنحن نعلم أنه لا يزال هناك المزيد الذى يستطيع تحقيقه ، فالحياة تبدأ بعد الستين .

(٢)

## المرايا المكسورة

### الفن والواقع فى مسرح زيمبابوى

روبرت ماكلارين Robert McLaren

#### فن المسرح فى زيمبابوى

تشترك زيمبابوى مع بلاد أخرى وقعت تحت مظلة الاحتلال البريطانى فى وجود تاريخ مسرحى يتميز بأشكال درامية محلية تم قمعها لصالح الوجود المسرحى للقلة البيضاء المحتلة . وقد كان الصراع المسلح للحصول على الاستقلال صراعاً لإسترجاع الحضارة وإحياء الأداء التقليدى لخدمة معركة التحرير . وفى طريق الحصول على الاستقلال واجه الثوار ممارسات ومؤسسات راسخة تمثل ثقافة وحضارة المحتل ، وكان الاستعمار يسيطر على وسائل الإعلام بينما كان هناك ازدهار لمسرح ديمقراطى محلى ينتشر فى أرجاء البلاد منتجاً عدداً كبيراً من جماعات مسرحية تقدم عروضاً فى كل الأقاليم <sup>(١)</sup> .

تعرضت جماعات هذا المسرح، فى بداية ظهوره، للاعتقال، ومعظمهم كانوا من الاشتراكيين ومعارضى سياسة التفرقة العنصرية. ومنذ ذلك الحين ، انهارت دول شرق أوروبا الاشتراكية وإنهار الاتحاد السوفيتى وأيضاً انتهت التفرقة العنصرية فى جنوب إفريقيا بعد الحصول على حكم الأغلبية. وفرض صندوق

---

(١) لمزيد من المعلومات عن المسرح فى زيمبابوى ، انظر دليل كامبريدج للمسرح العالمى لمارتن بانهام (كامبريدج ١٩٨٨) ص ١٠٩٨-١٠٩٩ ، ودراما زيمبابوى د. ر. زيمبابا (مامبو ، جيبو ، ١٩٨٦) ، مجلة دراسات جنوب إفريقيا ، ١٦ ، ٢ (يونيو ١٩٩٠) ، تقرير مسرح زيمبابوى لكلية الآداب قسم الدراما : ١٩٨٨ (جامعة زيمبابوى ، هيرارى ١٩٨٩) .



النقد الدولي برنامجًا للتوافق الاقتصادي والثقافي في زيمبابوي ودفع السكان، بمن فيهم الفنانين ، لإدخال ما يسمى بقوى السوق الحرة . وكل هذه التغيرات أدت إلى ظهور حركة جماعات مسرح الجماهير . سواء لمواجهة ظروف العيش أو للسباحة مع التيار ، ابتعد الكثيرون عن بدايات الحركات الاشتراكية والسياسية وسعوا وراء أى شئ آخر من شأنه توفير الأمان والمساعدات المالية من هيئات المعونات أو المشاريع الكبرى وفوائد المشاريع التجارية .

بدأت جامعة زيمبابوي دورات عملية في فن الدراما عام ١٩٨٥ بالإضافة لإنتاج مشاريع عن دورات العمل وتنظيم منهج إضافي وتأسيس جماعة مسرحية سياسية تسمى زامبوكو / إيزابوكو Zambuto / Izibuto (نهر يعبر شونا وندبيلي Shona & Ndebele) <sup>(٢)</sup> وكل هذه النشاطات المسرحية كانت متاحة لكل مواطني زيمبابوي للمشاركة فيها . وتتضح أهداف دراما جامعة زيمبابوي في الآتي :

١- الاتجاه إلى تأسيس وتوجيه أعمالنا عن حياة وتجارب وأفكار وثقافة شعب زيمبابوي وإخوانهم في أنحاء إفريقيا والعالم المتقدم .

٢- بذل أقصى جهد في سبيل تطوير اتجاه فكري يتحاشى مع أكثر العناصر تقدمًا في مجتمع زيمبابوي والذي تمثله معركة التحرير ومعركة حكم الأغلبية ومعارضة التفرقة العنصرية والامتلاك والإمبريالية لتحقيق مجتمع اشتراكي في زيمبابوي .

(قسم الدراما بكلية الآداب ، جامعة زيمبابوي) .

---

(٢) أنظر "المسرح في المقدمة : مسرح زامبوتو إيزابوكو السياسي" في TDR ، ٢٦ ، ٦ (ربيع)

## \* تعطيل العرض المسرحي

فى مسرحية "العامّة يتدربون على الثورة" *The Plebeins Rehearse the uprising* لجونتر جراس Gunter Grass أظهر جراس بيرتولد بريخت وهو يقوم بمراجعة نسخته الخاصة من كاريولانوس Cariolanus عندما اندلعت ثورة برلين عام ١٩٥٢، وتبدأ المسرحية بثورة شعبية تتدلع نتيجة نقص محصول القمح وبهذا تقدم مسرحية جراس اللحظة التى يجرب فيها الكاتب الثورى تصوير ثورة حقيقية، من خلال فنه، وتتحول بعد ذلك إلى ثورة واقعية .

تقوم فرقة شويتو Soweto فى جنوب إفريقيا بعرض المسرحيات فى شوارع المدينة . ونرى فى مسرحيتهم مجموعة من المعتقلين السياسيين يُفرج عنهم فى احتفال رسمى وبوصول الشرطة ينتهى الاحتفال .

وبالفعل يصل رجال الشرطة ويقومون "بفض العرض المسرحى" - فلم يصبح تجسيداً درامياً ولكن قنابل مسيلة للدموع وبنادق حقيقية خاصة بشرطة جنوب إفريقيا . وفر الممثلون واختبأوا وراء المنازل حتى يتجمعون ويقدمون عرضهم مرة أخرى فى مكان آخر . وبهذا تغزو الواقعية الفن ، فهذا المثال ليس خيال المؤلف ولكنه مثال من واقع الحياة<sup>(٣)</sup> .

ودائماً ما يجتمع الفن والواقع فى إفريقيا ويفترقان . وحيث تُعرض الدراما الحديثة تميز الفن كشيء منفصل عن الواقع ولكن بشكل مؤقت وتسلم المسرحيات الإفريقية الحديثة حيث يشارك المشاهد فى الأحداث بهذا الأمر.

---

(٣) "مسرح شعب إفريقيا؛ د.أ. أوسيبوف A. Osipon (وكالة Novosti نوفاستى الصحفية).

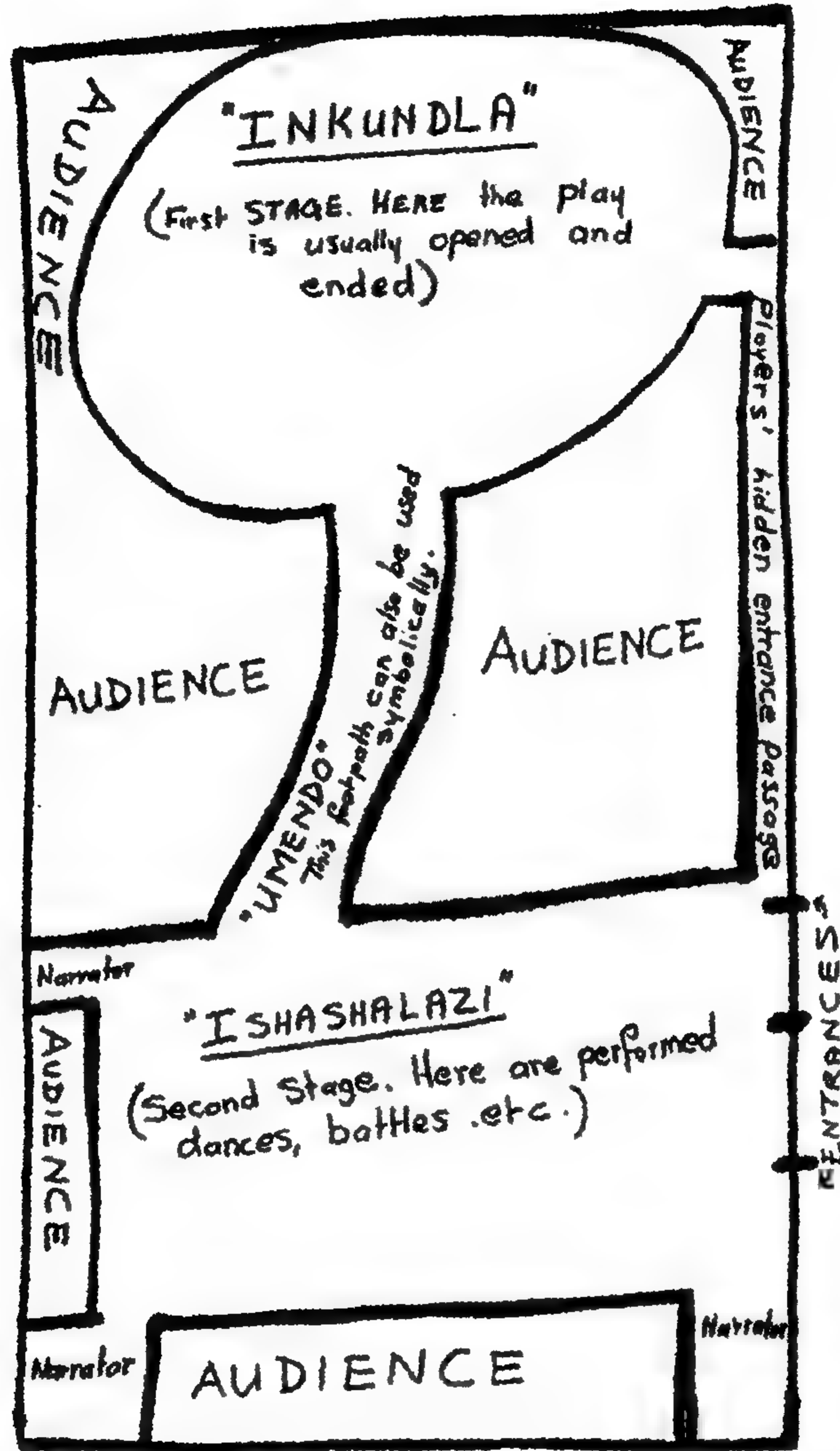
ويتضح ذلك فى مشاهد أداء الطقوس فى المسرحيات حيث يصعب فصل ما  
يجرى من أحداث عن واقع الحياة<sup>(٤)</sup> .

الإخراج والعرض المسرحى فى إفريقيا يتفاعلان ، فى العادة ، معاً ، ومن  
الأشكال السائدة شبه المسرح "المدرج والساحات الدائرية وخشبات المسرح  
المتعددة" . إذا قام الممثلون فيهم بمواجهة بعضهم البعض أثناء العرض المسرحى ،  
سيشعر المشاهدون بالضيق والغربة ، ولذلك فإنه من ضمن الأعراف السائدة فى  
المسرح الإفريقى جعل الأحداث والحوار مفتوحاً حتى يتسنى للجمهور المشاركة  
فيها .

---

(٤) مسرحيات ج.ب. كلارك التى يظهر فيها الاهتمام الشديد باستخدام مشاهد الطقوس،  
أنظر "أنشودة ماعز" فى كتاب "٣ مسرحيات" (لندن ، ١٩٦٤) و"أوزيدى" (لندن، ١٩٩٦) خاصة  
الاستعدادات لأداء الطقوس فى هذه المسرحية . أنظر أيضاً الاستعدادات لطقوس السرد التى  
اتبعتها ج. دوجرافت J.de Graft فى "مونتو Mutu" (لندن ، ١٩٧٧) و"زواج أنانسوا"  
لشاترلاند E.Sutherland (لندن ، ١٩٧٥) وكذلك "نوسيلينا uNosilinelu" لموتوا  
C.Mutwa.





شكل ١ :

١- تخطيط خشبة المسرح التي أعدها موتوفا للإنتاج Mutone الأصلي  
لمسرحية نوسيلما unosilimela .

لقد كانت مسرحية نوسيلما<sup>(٥)</sup> لكريبدو موتوا محاولة لإحياء الأداء المسرحي التقليدي لفكر الزولو الذي اقتبس منه في المسرح الحديث والذي كانت أعماله مليئة بالمشاهد التي لم يكن هناك فيها ما يفصل بين المشاهد والأصوات ما عدا ذلك الغموض والتكرار الذي يسود الفن . ونرى مثلاً على ذلك مشهد الزفاف في هذه المسرحية ، ففي واقع الحياة يصعب مشاهدة هذا الاحتفال دون المشاركة فيه . وكذلك الحال في المسرح ، خاصة عندما يكون الأداء على خشبة المسرح مشجعاً للجمهور للمشاركة في مشهد احتفال كهذا . ويصبح المشهد واقعياً حتى يرجع الغموض مرة أخرى ليسود العرض .

ولم يقتصر هذا الشكل من الإخراج المسرحي على مشاهد الطقوس والاحتفالات التقليدية لحفلات الزفاف ومراسم الجنازات ولكنه امتد أيضاً للطقوس الحديثة مثل الاجتماعات السياسية ، ويتمثل ذلك في عرضين لفرقتين من فرق المسرح السياسي هي مسرحيتي كاتشا Katshaa وسامورا كونتينوا Samora Conteniua لفرقة زامبوكو / إيزابوكو<sup>(٦)</sup> .

تعد مسرحية كاتشا وسيلة للدعاية لاجتماعات بونجوى Pungwe المناهضة لسياسة التفرقة العنصرية . وهذه الاجتماعات هي اجتماعات سياسية ليلية تقام

---

(٥) لقراءة نص المسرحية أنظر "مسرحيات شعب إفريقيا" لـ G.Kete (لندن ١٩٨١) . كتب موتوا عدة مقالات عن بدايات المسرح الإفريقي في مجلد سكتش (جوهانسبرج ، صيف ١٩٧٣ ، ١٩٧٤ ، ١٩٧٥) . وهناك أيضاً عدة ملخصات عن الأداء في هذه المسرحية . وأنظر أيضاً مقالتي "جنوب إفريقيا : حيث مازال يعرج ميقلينكجي Mvelinqangi (المسرح التجريبي لورشة العمل ٧١) في مسرح يال Yale Theatre ٨ ، ١ (١٩٧٦) ص ٢٨ : ٤٨ حيث يعاد نشر خريطة موتوا لخشبة المسرح .

(٦) "مسرحيات شعب جنوب إفريقيا" (لندن ١٩٨١) ص ١٢٧ حيث ينشر نص مسرحية ورشة العمل ٧١ .

فى الرىف حيث يقوم دعاة الحرية بتلقين أهل زىمبابوى من الفلاحين البسطاء أهداف الصراع من أجل الحصول على الاستقلال من خلال مزيج من الشعارات والخطب والأغانى والرقصات وأحياناً المشاهد الدرامية .

وتأتى لحظات فى العرض المسرحى ، خاصة أثناء أول اجتماعات بونجوى للحصول على الاستقلال ، يبدأ فيها المشاهدون بمشاركة الممثلين الرقص والغناء فيتحول الحدث المسرحى إلى واقع فعلى .

تصنف مسرحية سامورا كونينوا على أنها مسرحية تسجيلية عن تاريخ موزمبيق المعاصر. وتتضح قوة الواقعية فى مواجهة الخيال الفنى من خلال تتابع الصور للشعب والأماكن الطبيعية فى البلاد . والذى يفسد الإطار الخيالى للمسرحية هو تقديمها لشخصية حقيقية هى شخصية سامورا الذى قُتل فى حادث تحطم طائرة .

ويتهدم البناء الخيالى فى هذه المسرحية فى مشهد واحد عندما يدعو الممثلون الجمهور للمشاركة فى غناء أنشودة كانيمامبو Kanimambo التى ترتبط بذكرى الرئيس الراحل ماتشيل . ورغم هذا فإن انهيار البناء الخيالى للمسرحية ليس إلا انهياراً جزئياً وليس كاملاً . وفى الافتتاح الرسمى للمسرحية عام ١٩٨٨، وقف الجمهور كله ليشارك الممثلين الغناء وبذلك تحول المشهد الفنى إلى مشهد واقعى .

### الفن والواقع (١):

ارتفع عدد طلاب جامعة زىمبابوى من ٨٠٠ طالب قبل الاستقلال إلى ثمانية آلاف طالب بعده، وأدت الظروف السيئة التى سادت البلاد ووسائل النقل إلى



صعوبات كثيرة تواجه الطلاب وهذا ما أدى إلى قيامهم بمظاهرة فى مارس ١٩٨٨ ، وربما يكون السبب الرئيسى لشكوى الطلاب هو عدم زيادة المنحة والقروض بعد الوعد بزيادتهما ولكن لم يُنفذ الوعد رغم ارتفاع تكاليف الحياة .

أدت المظاهرة إلى إغلاق مبنى الجامعة وإلغاء المحاضرات وإغلاق كل مخارج الجامعة . ثم استدعيت الشرطة التى استخدمت القنابل المسيلة للدموع للسيطرة على المظاهرة مما أدى لحدوث عدة إصابات .

حدثت هذه الأحداث طلاب قسم اللغات الإفريقية على التفكير فى إنجاز مسرحية عن الجامعة خلال دورة الدراما العلمية . وكانت المسرحية بعنوان Chok wadi Ndechipi (Shona) or Iqiniso Yiliphi (Ndebele) الذى يترجم حرفياً إلى "ما هى الحقيقة؟" . تتحدث المسرحية عن توقعات وآمال أسر الطلاب من الطبقات والمعتقدات المختلفة والجديدة غير الشرقية لما يطلق عليه "أسبوع الاستشراق" والتدافع الهمجى فى وسائل المواصلات من وإلى الجامعة ووسائل سيئة للمحاضرات ومشاكل المكتبة من محابة وعدم فعالية والممارسات الجنسية المدفوعة الأجر والتفكير فى القيام بمظاهرة والمظاهرة نفسها والآراء المختلفة حولها ومظاهر الحب والأحزان فى بعض القصص من واقع الحياة تدور حول الماديات، كل هذا أدى إلى وجود ترابط لموضوع المسرحية .

تقع فى منتصف خشبة المسرح "بروفة التمثيل" حيث تجرى المناقشات دون مصاحبة موسيقية قبل السماح للجمهور بالدخول . تمت دعوة إدارة الجامعة والعميد ومجلس نواب الطلاب ومجموعة أخرى من الطلبة إلى حضور العرض . وأرسلت الإدارة مندوباً من مكتب الإعلام لعدم مقدرتهم على الحضور . وأُخذ

فى الاعتبار كل المناقشات والمقترحات التى دارت أثناء البروفة وتم تقديمها فى العرض المسرحى .

أخذت غرفة تغيير الملابس مكانها وأعدت خشبة المسرح وأصبحت المسرحية جاهزة للافتتاح (أنظر خريطة المسرح) . وتم الاتفاق على أن يجتمع فريق العمل فى الساعة الثانية بعد الظهر لمناقشة النقاط التى أثارت أثناء البروفات وإعادة البروفات على بعض المشاعر منها مشهد المظاهرة .

لم تكن هناك محاضرات فى فترة الصباح حيث دعا مجلس النواب الطلبة لعمل مظاهرة "لمحاربة الفساد" الناتج عن الحزب والحكومة . وتم الاتفاق على بدء المظاهرة أثناء وقت العزاء . وعندما حاول المتظاهرون الخروج من مبنى الجامعة ، وجدوا رجال الشرطة فى انتظارهم محاصرين للمبنى .

هذا ما أثار غضب المتظاهرين فبدأوا فى إلقاء الحجارة وردت عليهم الشرطة بإلقاء القنابل المسيلة للدموع ودخلت المبنى لتطارد المتظاهرين فى كل مكان حتى فى غرف الطعام والنوم الخاصة بالطلاب .

اجتمع فريق عمل المسرحية فى الميعاد المحدد ولكنه لم يكن مكتملاً لأن البعض لم يستطع الحضور إما نتيجة القبض عليهم فى اشتياكات مع رجال الشرطة أو لأنهم لم يحضروا تجنباً لحضور هذه المظاهرة . وحاول فريق العمل الدخول من خلال غرف تغيير الملابس ولكن قبل أدائهم لمشهد المظاهرة ، أخبرهم أحد الأفراد بأن مضاجعهم وصالات المهملات الخاصة بهم تم الاستيلاء عليها من قبل المتظاهرين ليستخدموها كمواقع خارج المبنى .

وبدأت الواقعية تغزو الفن ، مثلما حدث عندما كان بريخت وممثلون يتدربون على مشهد المظاهرة بينما كانت هناك مسيرة تظاهرية عنهم . وأصبحت سلال المهملات التى كانوا ينفون استخدامها على خشبة المسرح كحواجز حقيقية يستخدمها المتظاهرون على أرض الواقع خارج المبنى . وواجهتهم مشكلة الآثار التى ستترتب على أداء مشهد إلقاء القنابل على خشبة المسرح ، فقامت الشرطة بإلقاء القنابل فى الحقيقة مما أدى إلى عدم قدرتهم على الاستمرار فى العرض . وخرج الممثلون من المسرح ، ويعكس جراس ، اندمج الممثلون مع المتظاهرين خارج المبنى مزيدين عدد الحواجز بينهم وبين رجال الشرطة أو مهاجمين لهم . خرج العميد من بين دخان القنابل مغطياً وجهه بمنديل أبيض قائلاً إنه ليس بالوقت المناسب لعمل عرض مسرحى ولذا يجب إلغاءه . ونفس الشيء حدث فى المرتين التاليتين التى حاولوا فيها إقامة العرض حيث استمر الطلاب فى التظاهر ومحاولاتهم للخروج من مبنى الجامعة واستمرت الشرطة فى مطاردتهم حتى نهاية الأسبوع .

ولم تتم إقامة العرض المسرحى إلا بعد انتهاء المظاهرات بنفس أسلوب مسرحية "البقاء Survival" وحصار الشرطة لها أثناء مظاهرة سويتو فى ١٩٧٦ التى تجرى فيها هتافات :- "أصبح الأداء التقليدى للمسرحية مستحيلاً وتافهاً".

فى كل ليلة عرض لهذه المسرحية التى كانت تعرض فى مسرح مُفلق ، كانت مسيرة المظاهرة تثير حماس المشاهدين ، الذين شارك بعضهم فى المظاهرتين وكأنها مظاهرة صيد . ورغم أن المظاهرة الموجودة فى المسرحية هى المظاهرة الأولى ولأن الممثلين أنفسهم جسدوا المظاهرة الأخيرة ، فإن هذه المظاهرة الأولى قد بدأت تتحدى المحتوى الدرامى واكتسبت خصائص مظاهرة الأسبوع السابق .



## الفن والواقع (٢)

بدأ العداء بين الطلبة ورجال الشرطة بعد مقتل سامورا ماتشيل عام ١٩٨٦ وأثار سخط الطلاب مقتله على يد نظام (حركة) بوثا Botha مما أدى إلى مهاجمتهم : بعثة جنوب إفريقيا للتجارة ومكاتب خطوط طيران جنوب إفريقيا واللجنة العليا للملاوى وسفارة الولايات المتحدة . وفى غفلة رجال الشرطة ، حدث الكثير من الإصابات والخسائر المادية . ولذلك لم يسمح رجال الشرطة بأن يحدث هذا مرة أخرى دون الاستعداد اللازم لمواجهة كل هذا ولذا فقد ملأ رجال الشرطة مبنى الجامعة "الشيء الذى وصفه البعض بأنه تصرف ينطوى على مبالغة شديدة" .

ومثال على ذلك مسرحية Ndiwo Upenyn Heve / Yiyo Impilo wa (وهل هذه حياة؟) . أثناء العرض سمع الممثلون والجمهور جلبة تتم عن اشتباكات عنيفة تحدث خارج المسرح . وكانت مواجهة بين رجال الشرطة والطلبة . تم استدعاء الشرطة نظراً لرفض الطلبة دفع تذاكر مشاهدة عرض فيلم رامبو Rambo الذى يعرض فى إحدى قاعات الاستماع المجاورة . ومنذ وصول رجال الشرطة وهم يهاجمون كل طالب يلاحظونه بما فيهم أولئك الذين اصطفوا ليدفعوا تذاكر الدخول لمشاهدة الفيلم، وبدأ الطلاب فى التراجع وتحطيم الجدار الموجود خارج المسرح لإلقاء الحجارة على الشرطة التى ردت بدورها عليهم بأسوأ الألفاظ والعبارات، ثم جمعت الشرطة الطلبة ممن لم يشاركوا فى هذا الاشتباك وبدأت فى ضربهم .

حافظ الممثلون على النظام وقاموا بأداء المسرحية ومواصلة العرض حتى النهاية بشجاعة وتركيز كبيرين : ولكن هناك ممثلة واحدة اعترض طريقها رجال

الشرطة أثناء رجوعها لغرفتها بعد انتهاء العرض، وضربوها بشدة مما أدى إلى تعرضها لإصابات خطيرة نُقلت على أثرها إلى المستشفى لتعالج منها لمدة تصل إلى أكثر من سنة ولم توجه أى اتهامات فى الصحافة لأى فرد . وفى عام ١٩٨٨، حدثت بعض المواجهات الأخرى بين الشرطة والطلبة مما أدى إلى تدهور العلاقة بينهما.

قام الطلاب بقسم الدراما العملية بأداء مسرحية خاصة بهم مثل المسرحيتين السابق ذكرهما ، ثم حدث تتابع لهذه المسرحية يقومون خلاله باستخدام هذه التجربة لعمل مسرحيات مع الجماهير خارج مبنى الجامعة .

وفى أول عام لتجارب هؤلاء الطلاب فى ١٩٨٦ ، خرج الطلاب وأدوا عروضهم فى ثكنات الملك جورج السادس ، وفى السجن المركزى وفى دار إقامة ممرضات مستشفى بارينياتوا Parir enyatwa وفى نادى سيدات مبيرى Mbere. وفى عام ١٩٨٧ ، عملوا مع الشباب غير العامل فى هايفيلد Highfield وصعدوا إلى قبة الجامعة لعمل مسرحية عن الخطأ والصواب بمشاركة قسم العلاقات العامة لشرطة زيمبابوى المحلية ، وفى عرض مسرحية الشرطة عند مجندى توليسون ديبوت Tomlinson Depot ، تمت التوصية بضرورة استمرار العرض.

أدت مشاركة الشرطة فى أداء مسرحيات درامية مع طلبة الجامعة إلى بناء جسر من الترابط بين الطلبة والشرطة . ورأى فريق عمل ١٩٨٨ من الطلبة ضرورة استمرار العمل مع الشرطة فى المسرحيات حتى أن أحد الطلاب تطوع فى الجيش .

كانت مظاهرة مارس ١٩٨٨ حدثت بالفعل وأدت إلى إثارة العداء بين الشرطة والطلبة . وبدأ العمل فى يونيو . وفى أول الاجتماعات تم اقتراح الإعداد لمسرحية تتحدث عن العلاقة بين رجال الشرطة والطلبة يتم عرضها لجمهور من الطلبة داخل الجامعة وأيضاً لجمهور من رجال الشرطة فى أحد مراكز تدريب المجندين . وكُلف الطلاب بعمل بحث عن موقف الطلبة من رجال الشرطة ، ورجال الشرطة بعمل بحث بين زملائهم عن موقفهم من الطلبة .

انتهى الطلاب من بحثهم وقدموه فى ثانى اجتماعاتهم ولم يهملوا أى كلمة . وأخبروا الشرطة أن الطلبة يرونهم "أناس محبطون" "يعانون من عقدة نقص ويخفونها باتجاههم للعنف" (موكا روندا Mukaronda ص٣) . "لا ترى رجال الشرطة داخل مبنى الجامعة إلا فى وقت الأزمات" . وتعد مشاركتهم لمقاطعة النشاط فى الفصول الدراسية مثاراً للمساءلة . وهم يُعتبرون كـ "حراس الشيطان" . فهم يتواجدون لحماية ممتلكات الطبقة الحاكمة وليس لحماية الشعب" . وهنا اعترضت الشرطة قائلة أن الدستور يقرر واجباتهم . وتوقف هذا البحث عام ١٩٦٥ أثناء فترة الإحتلال وتم استرجاعه بعد الاستقلال عام ١٩٨٠ . ولم يستطع رجال الشرطة الإجابة عن تساؤلات الطلبة عما حدث من تغيرات خلال تلك الفترة سوى تغيير اسم قوات الشرطة .

قال الطلاب أن "السبب وراء الصراع بين الطلاب والشرطة هو الموقف الاقتصادى والاجتماعى السياسى لزيмбаوى . ولذا فالصراع يوجد بين الطلاب والدولة . والشرطة تتأكد "بأكاديب الطبقة الحاكمة فى الدولة" فى مقالة بعنوان "طلاب جامعة زيмбаوى بلا أهداف" Goalless uz students .



ولم تقدم الشرطة بحثها عن موقف رجال الشرطة من الكلية مما أدى إلى جدل ومواجهات حول البحث الذي قدمه الطلاب . وكما ذكر أحد الطلاب : "حاول الطلاب أن يكونوا عاطفيين ويقنعون الشرطة أنهم مخطئون وأن الطلبة هم الصواب . فتحن لدينا نفس الضعف الذي يعاني منه رجال الشرطة" . (موكا روندا ص ٦) . واستطاعوا أن يتفقوا على موضوع لمسرحيتهم ولكن في الاجتماع التالي ، أعلنت الشرطة رغبتها في معاونة الطلبة لها لتقديم مسلسل عن ملفات الشرطة في تليفزيون زيمبابوى . ولم يمانع الطلبة وبدأوا في العمل ولكن سرعان ما إنهار . ففي كل بروفة تقريباً وفي الأيام التي يحضر فيها رجال الشرطة يكونون في كل مرة مختلفين عن سابقتها مما يؤدي لإعادة توزيع الأدوار . ثم حدثت مظاهرة أكتوبر لمحاربة الفساد .. وكان أحد المشاركين في العرض من أعضاء مجلس نواب الطلاب الذي دعا لقيام هذه المظاهرة . وساءت العلاقة بين الشرطة والطلبة وأصبح من الصعب ذهاب الشرطة لمبنى الجامعة لعمل البروفات مع الطلاب و أيضاً أصبح عسيراً على الطلاب أن يتعاونوا مع رجال الشرطة . وأعلن الطلبة أن رجال الشرطة فقدوا الثقة فيهم و"اعتراهم الخوف وعدم الثقة من موقفهم بعد المظاهرة" . (موتشير هواندو ص ٦ Muchirahonds).

وقرر الطلاب المحافظة برغم ذلك على ميعاد العرض ، وتم العرض في مركز التدريب كما كان متفقاً عليه واستدعى طلاب من أقسام الدراما الأخرى وهنا يتواجد جمهور من رجال الشرطة الناضجين . وكانت المسرحية بعنوان Imi Munoz Vionwa Sei (ما رأيك في هذا /) ويسبق العرض أغنية "Pamberi Nekubatana" (إلى الوحدة ، بين الشرطة والطلبة) ، وقام الممثلون من الطلبة

ورجال الشرطة بالفناء والرقص مع الجمهور الذى شاركهم بعضه، وظهرت على البعض علامات الرغبة فى المشاركة ولكن الطلاب لم تأخذهم الجرأة لدعوتهم للمشاركة . ثم بدأ الراوى فى تقديم العرض المسرحى .

تتكون المسرحية من أربعة مشاهد . ويلى كل مشهد ظهور الراوى الذى يحاول إجراء مناقشة بين الجمهور عما شاهدوه فى المشهد السابق . وفى نهاية العرض يدعو الراوى أحد ضباط الشرطة لإجراء مناقشة عن المسرحية ككل .

تجرى أحداث المشهد الأول فى أحد الطرق المغلقة أثناء سفر الطلاب فى حافلة ويذكر الطلبة اسم جامعتهم بدلاً من إبراز بطاقتهم الشخصية ، ويتعرضون لمضايقات من رجال الشرطة تؤدى إلى تأخيرهم . وفى مشهد سابق ونرى رجال الشرطة وهم يناقشون ما نشر فى طبعة جريدة Herald بعنوان "طلاب جامعة زيمبابوى بلا أهداف" .

ثم ينتقل المشهد الثانى إلى مبنى الجامعة حيث يتأخر اثنان من الطلبة عنى العشاء بسبب تعطيلهم فى المشهد السابق . ثم يظهر رجل من رجال الشرطة راكباً دراجته وينتقم الطالبان منه بإرشاده للطريق الخطأ .

وفى المشهد الثالث نرى مشاجرة بين هذين الطالبين ورجل بسبب سيدة فى حانة . ويذكر الرجل أنه من رجال الشرطة البارزين فيرفض الطلبة التراجع ويصدر الضابط تعليماته بالقبض عليهم .

ثم تأتى المظاهرة فى المشهد الأخير . ويظهر بعض قطاع الطريق ويبدأون فى إلقاء الحجارة ، ويواجه رجال الشرطة ذلك بإلقاء القنابل المسيلة للدموع ويلقى القبض على الطالبين السابق ذكرهما ويتم اقتيادهم إلى قسم الشرطة .

ثم تجرى مناقشة صديق منظمة بين الطلبة ورجال الشرطة من الجمهور .  
ويصبح الحوار قيد الاتهام والمؤاخذه، ولا يحدث التقدم إلا بعد تهيئة كلا  
الجانبين لمواجهة صريحة مع النفس . واتفق جميع الأطراف على استمرار  
العلاقة رغم تحطم آمال الشرطة فى عرض المسرحية مرة أخرى فى الجامعة  
كما كان مخططاً لها من قبل .

استخدام ممتع حقاً لعرض مسرحى . ولكن ما علاقة كل هذا بما أثرناه عن  
الفن والواقع ؟ . إننا نرى أنه تم المزج بين الواقع (حادثة حقيقية) وعرض  
المسرحية الذى يمثل حادثة واقعية . فتجد ممثلين من رجال الشرطة يقومون  
بأداء دور رجال شرطة وكذلك طلبة يقومون بأداء دور طلبة ويعرضون  
مسرحيتهم أمام جمهور من الطلبة ورجال الشرطة فى مركز لتدريب المجندين .  
ويبدأ القناع الفنى المرفف فى الزوال بإثارة المناقشات عقب كل مشهد مسرحى  
وعقب انتهاء المسرحية .

أيضاً وجود بعض الطلبة الذين شاركوا بالفعل فى المظاهرة المصورة فى  
المسرحية وأيضاً وجود أحد أعضاء مجلس نواب الطلبة الذى دعا لقيام هذه  
المظاهرة . ولعب هذا العضو دور أحد الطالبين اللذين تعرضا لحادثة الاعتقال .

وأثناء العرض المسرحى تم استدعاء هذا الطالب للمستول فى قسم الشرطة  
حقيقة اعتراه الخوف مما يمكن أن يحدث له إذا ذهب . ثم عرض أحد رجال  
الشرطة مساعدته وذهب معه إلى قسم الشرطة حيث وجد أنه متهم بالمشاركة  
فى هذه المظاهرة . وبهذا نجد أن الطالب الذى لعب دور أحد المتظاهرين الذى  
ألقي القبض عليه أثناء المظاهرة يتعرض لنفس الاتهام فى الواقع .



ويزول الفموض الخاص بهذا الحدث بذكر أن كل الاتهامات التي وُجّهت للمحاضرين الأربعة وللطلاب بالإضافة للتهمة الموجهة للطلاب الممثل الذي ذكرناه قد تم إسقاطها .

### المراجع

- "دليل كامبريدج للمسرح العالمى" لمارتن بانهام . كامبريدج ١٩٨٨ .
- "أنشودة ماعز فى ثلاث مسرحيات" د ج ب كلارك : لندن : أكسفورد ١٩٦٤ .
- أوزيدى . لندن : أكسفورد ١٩٦٦ .
- دوجرافت . ج مونتو . لندن ، ١٩٧٧ .
- "مسرحيات شعب جنوب إفريقيا" كنت ومسرحية موتوا نوسيلما . لندن ، ١٩٨١ .
- "زواج أنانسوا" لسورزلاند ، ايفنا . لندن : لونجمان ، ١٩٧٥ .
- "دراما زيمبابوى" لزيمبابيا ، مامبو ، چيرو ، ١٩٨٦ .



(٣)

## عندما يتحول المجرمون إلى قضاة\*

Ola Rotimi

اولا روتيمي

- المكان : أرض مقطوعة الأشجار غير مسبقة في مكان بعيد في قرية في أوكتيبوبا Otitipupa ، ولابد أوندو Ondo ، نيجيريا .
- الزمان : عدة سنوات بعد نهاية الحرب الأهلية في نيجيريا .
- الشخصيات :
  - بارچيسوس Bar Jesus : واعظ على الرصيف في القرية في الثامنة والستين من عمره .
  - أكين Akin : سجين مجرم مفتول العضلات ومقاتل في القرية . في الثلاثينيات .
  - جايد Jide : صديقه المقامر ونفس أسلوبه الإجرامى - فى طريق الاختلاس.
  - صبى Boy : فى التاسعة من عمره تقريباً .
  - لاجونا Laguna : رجل أعمال ثرى . فى منتصف الأربعينيات .

---

\*سلسلة بعنوان : للسيد إن إله الحديد (١٩٦٢) ، إلقاء الحجر الأول (١٩٦٧)، عندما يصبح المجرمون قضاة (١٩٩٠) مهداة إلى مارتن بانهام فى عيد ميلاده الستين .



- إيبون Eburn : امرأة فى أواخر العشرينيات .

أبو Abu : زوجها ، فى بداية الثلاثينيات ، كان ضحية عملية بتر لساقيه أدت إلى اعتماده على عكازين فى الحركة .

**بارجيسوس :**

سيهلكون فى النار !

**اكين :**

آلهتى ! أجازة نهلية الأسبوع مرة أخرى آتية ولا توجد امرأة لى !

**جايد :**

تعلم الآلهة أن مشكلتى تكمن فى المال .

**بارجيسوس :**

سيشهر سيف جبريل يوم القيامة ، أنا أقول .....

**جايد :**

استمر !

**بارجيسوس :**

... وسيضرب كل المقامرين ويتعمرون فى خضم المعركة الكبرى . أنا أحذركم.

**اكين :**

فلترضنا يا بارجيسوس من أجل أمهاتنا .

**جايڊ:**

يعلم الإله يا بارچيسوس، لماذا لا - هنا، هالك خمر النخيل الطازج، أكين....

**أكين:**

همم ؟

**جايڊ:**

قرع ... (ها) .. عسلى ... ناول بارچيسوس واحدة لننعم ببعض الهدوء .

**أكين:**

ما رأيك يا بارچيسوس ، ألن تتذوق خمرنا ؟ إن چايد يعتقد أنك يمكن أن تملأ وعاء من خمر النخيل .

**بارچيسوس:**

ما رأيك أنت أولاً ؟ Timsothy 5,23 عم تتحدث ؟

"لا تشرب الكثير من الماء ، ولكن ... (يتوقف لحظة للإثارة) .... ولكن خمر.. فلترحم معدتك" . هالك الكتاب المقدس ذاته. من منكما يستطيع فتحه ويميز بارچيسوس أنه هالك فى النار مقيداً لما يدعيه من أكاذيب؟ لا أحد؟ إذن .... (يطرق أصابعه) ... ناولنى القرع العسلى.

**أكين:**

(يدعى الحزن) ولكننى وچايد ولدنا خطائين يا بارچيسوس .

**بارجيسوس :**

وأنا مهمتى تتمثل فى نور الإله وهى أن أدعو الخطائين للتوبة . فلتكن أولهم...

(تقدم فى ثمرة قرع عسلى) . حقاً يا أولادى

توجد السعادة فى الجنة وينالها كل خطاء يتوب .

كفاك أيها المبذر لقد أسقطت بعض الشراب .

**جايده :**

تحرك يا أكين - تحرك .

**أكسين :**

ماذا تعنى بقولك "تحرك"؟

**جايده :**

ماذا تقصد : ما أعنيه بقولى "تحرك" / أليس هذا دورك ؟

**أكسين :**

دورى ؟ لقد جُئنت حقاً . ها ها .

**جايده :**

ولكننى وضعت جانباً .



**أكسين:**

مثلما جنت أمك عندما جئت إلى هذا العالم صارخاً طالباً للنجدة التي لم  
تجدها طول حياتك !

**جايده:**

أيها المحتال ! يعلم إلهي أنني ألقيت هذه الورقة - !

**أكسين:**

(بهذوء) ومن ألقى هذا الأسى ؟ أمك؟

**بارجيسوس:**

الحكم الفاصل .. (ها) ... يقترب ، يا إخواني .

**جايده:**

حسنًا ، حسنًا .

**أكسين:**

إن جنونك من الطراز الأول ؟ أصلي متأصل - ليس تقليدًا مثل فرامل  
السيارة البيجو التايوانية .

**جايده:**

على رسلك ... على رسلك .

**أكسين :**

اقسم لك أنه جنون أصلى . مصدر من ألمانيا . مثله كمحرك سيارة فولكس  
واجن الألمانية ، هل سكن عقلك أردافك .- (ها) ! أيها المجنون .

**جاسايد :**

قلت لك على رسلك يا ولد القردة والماعز ، يا من رضعت من أم لها ثدى  
بقرة . على رسلك .

**أكسين :**

حسنًا . لا تغالط ! أفهمت ؟

**جاسايد :**

إنها ليست إلا لعبة - لعبة الورق !

**أكسين :**

حسنًا : لا تخادع . "mago - mago" .

**جاسايد :**

وانت لا تتحايل ، "bisi - bini" either .

**أكسين :**

حسنًا . استمر في اللعب .

**جاسايد :**

لقد اعتراك الغضب كما لو كنت اغتصبت امرأتك .

**اكيين :**

كلام حقير قذر .

**جايدي :**

يسحق رعد الإله رأسك !

**بارجيسوس :**

لا تذكر أسماء الرب أثناء اللعب .

**اكيين :**

هاك ورقة بستوني .

**جايدي :**

بستوني أيضاً ! سأقتلك (يقهقه من الفرحه بالفوز) .

**اكيين :**

حسنأ . لقد هزمتني يا ابن المجنونة . سأتحداك مرة أخرى .

**جايدي :**

حسنأ . هل ستلعب ؟

**اكيين :**

سأقامر بعشرة نيارا .

**جـايد:**

وأنا أضعفها - هيا ، مورتالا على العشب .

**اكوين:**

لا مورتالا كثيرة جداً ، فلنلعب الأحمر .

**جـايد:**

حسنأ (يرمى عملة) .

**اكوين:**

(يرمى عملته أيضاً) سأقوم أنا بتوزيع الكروت هذه المرة (يحك شفتيه) سُحَقاً  
لهذا الناموس .

**جـايد:**

ناولنى بعضأ من الشراب يا بارچيسوس ... (يتناول بعضه)

**بارچيسوس:**

لا تتناول الكثير من أجل معدتك .... (ها) .

**جـايد:**

لا فائدة من ذلك !

**اكوين:**

إنك وچايد ملعونان .



**بارجيسوس:**

لا ... لا .

**جايد:**

أكين على حق . فمكاننا فى الجحيم . ونحن لا نشكو ...

(يضرب على ذراعه) سحقاً لهذا الناموس !

**بارجيسوس:**

ما زالت هناك فرص لكى تتوبوا يا إخوانى .

**اكين:**

نحن فى طريقنا السريع للجحيم يا بارجيسوس . فات الوقت لنعود إلى طريق

الصلاح .

**جايد:**

نعم هذا صحيح .

**بارجيسوس:**

هذا هو الخطأ بعينه ؟ نفس خطأ خمر الرجل الأسود الذى يخدع

الناس لحلاوة سكر الرجل الأبيض . نفس اللون ولكنه ليس نفس

الطعم . كل ما تحتاجون يا إخوانى هو الإيـ - (يطيل الكلمة منتظراً أن

يكملها أحد الرجلين ولكن لم يرد أحد فيلتزم بإكمالها) الإيمان .

**أكين :**

(يضرب جسده ليقتل ناموسة) سحقاً لهذه الحشرات مصاصة الدماء .

**بارجيسوس :**

هذا هو كل ما تحتاجونه في الإيمان . فلتتخذوا منى مثلاً منذ خمس سنوات . كنت أكثر شرير مجنون حير كل من في البلد وأنتم تعتقدون أنكم أصبتم رجال الشرطة بصداع ؟ منذ خمس سنوات فقط ، كنت أكبر شرير ولعلكم أيها الفئران شاهدتموني .

**جايدي :**

(بإعجاب مبالغ فيه) . حقاً .

**بارجيسوس :**

أخبرني ما الذي لم أفعله ؟ من أكثر الناس شراً وإجراماً .

**أكين :**

حسناً هل قمت بجريمة اغتصاب ؟ (يقهقه مغيظاً له وبمشاركة جان) .

**بارجيسوس :**

(غير مبال بما قاله) ولكن انظروا إلى اليوم . لقد ثبت واتخذت المسيح منقذاً لي (ناظراً إلى أكين) ضارباً كتفه بقوة لكي يؤله) . ألا يوجد في رأسك القدر سوى الجرائم القذرة كالاغتصاب ؟.

**جايده:**

لا تعرفه اهتمامًا يا بارجيسوس . تحدث إليّ . أنا أسمعك .

**بارجيسوس:**

أيها الشيطان .

**جايده:**

قلت لك لا تتبّه إليه .

**بارجيسوس:**

(مازال غاضبًا) التزم الصمت يا أبناء الخطيئة نعم لقد جاء لينقذ أبناء الشيطان مثلكم ، مروعى بابليون الذى قال لى جايهوه (الرب) عنهم فى ليلة ما :  
"يا ابن چاكومو ..."

**اكين:**

من الذى قال ؟ (ساخرًا) .

**بارجيسوس:**

"يا ابن چاكومو" . إن رب إبراهيم وإسحاق ويعقوب واليشع وموسى وصهيون  
قال لى . يا ابن چاكومو . نظف قلبك من الشر ومالك وزوجاتك وكل شىء  
والفرور والتكابر . وادخل فى عبادى وانقذهم من خطايا سودوم وعمورة Sodom  
& Gamorrah .

**أكين:**

والزوجات أيضاً ؟ لا أوافقك فى هذا يا أخى (يضحك چايد فى خفاء).

**بارجيسوس:**

استمعت جيداً لهذا الصوت فى الشجر المحترق فى مونت هوريب Mount Horeb وابتعدت عن الشر وعن المال وعن (مؤكدًا) زوجاتى وعن كل شىء.

**أكين:**

وعن الخمر ؟ (ساخرًا) .

**بارجيسوس:**

على كل حال . بدأت أدعو الخطائين للتوبة .

**چايد:**

هم !

**بارجيسوس:**

الخطائون الملعونون . مثل (يضرب أكين بقوة مرة أخرى) ، الشياطين .

**أكين:**

أوه . بارجيسوس . لماذا توجه كلامك كله لى هذه الليلة لديك چايد أيضاً.

**بارجيسوس:**

لأنك تسخر من مهمتى يا ابن امرأة Midianitsin .



**اكين:**

أنا أسألك سؤالاً بسيطاً فقط ، لماذا لم تبتعد عن الخمر مثلما ابتعدت عن زوجاتك؟

**بارجيسوس:**

لأنك لكى تتعرف على خادمى چايهوه يجب أن تذهب إليهم وتدمج معهم خاصة أمثالكم من الذين رضوا بالخمر بدلاً من المسيح كمحرر لهم .

**جايد:**

ألهذا أطلقوا عليك اسم بارجيسوس ؟

**بارجيسوس:**

مثلما فعل المسيح - اندمج معهم وآكل معهم وأغسل الأقدام معهم ، حسناً اشرب النبيذ معهم .

**اكين:**

(مغيظاً له) يا ... / .... چى .... سوس !

(يبدأ بارجيسوس فى الغناء مثيراً موضوعات عن "السير خطوة مع المسيح". ويخفت صوته كلما ابتعد عن المشهد ربما ليذهب لدورة المياه .

**اكين:**

من فضلك ابتعد أكثر يا بارجيسوس حتى لا تلقى الرياح ببولك على وجوهنا.

(يقهقه)

**جـايد:**

مستعد ؟

**اـين:**

اقطع .

**جـايد:**

لا هذه المرة أنا من سيوزع الكروت .

**اـين:**

لا أنا .

**جـايد:**

إذن فلنقترح - الرأس أم الذيل ؟

**اـين:**

الذيل - اكشفها .

**جـايد:**

خطك ! (يضرب على ذراعه) ألن تدعنى هذه الناموسة المجنونة؟

**اـين:**

العب ، لا تضع الوقت .

**جـايد:**

بستونى . (يضرب جسده مرة أخرى) هيا فلنذهب لهذا المبنى لا أستطيع  
احتمال هذه الحشرات أكثر من ذلك .

**اكنين:**

لا هذه مغامرة .

**جـايد:**

ولكن هذه الحشرة لن تدعنا -

**اكنين:**

قلت لك هذا خطر فقبل أن نلاحظ سيدخل رجل شرطة مجنون إلى هناك.

**جـايد:**

قلوب .

**اكنين:**

وماذا سيحدث لنا ؟

**جـايد:**

حسنًا - حسنًا .

**اكنين:**

سنلقى فى السجن لمدة ستة أشهر .

**جـايد:**

العـب الـآن .

**اـكـيـن:**

بـسـتـونـى ! (بـيـصـق) سـتـة اـشـهـر قـذـرة .

**جـايد:**

آس .

**اـكـيـن:**

نـسـجـن لـأن الـحـكـومـة لـم تـوافـق عـلى تـعـيـيـنـك ، فـقـرـرت ....

**جـايد:**

(بـعـد نـفـاذ صـبـره) أوووه .

**اـكـيـن:**

مـاسـات - لـكى تـفـرق فـى الفـساد وتـكون مـالاً ...

**بـارـجـيسـوس:**

صـلـوا يـا إـخـوانـى (ما زال خـارج المـشهد) .

**اـكـيـن:**

.. هـذا طـريـقـك ...



**بارجيسوس:**

وسريعًا .

**أكسين:**

أفضل من الجوع . لذا ستة أشهر أخرى مقيدًا مخنوقًا .

**جايدي:**

قلوب .

**بارجيسوس:**

إن يوم القيامة لقريب !

**جايدي:**

من هو صاحب هذا المبنى ؟

**أكسين:**

ماسات (بلا مبالاة) هو لأحد الفئمة الأغنياء فى القرية يُدعى كولا

لاجونا .

**بارجيسوس:**

(يعود إلى المشهد) النار ستحرق كل الأرض أنا أحذركم .

**جايدي:**

آس .

**أكين :**

انتظر لحظة . سأذهب لدورة المياه أنا أيضاً . (يخرج)

**جايد :**

ولكن حقيقة يا بارچيسوس .

**بارچيسوس :**

حقيقة ماذا ؟

**جايد :**

كم عدد زوجاتك اللاتي قبلتهن الواحدة تلو الأخرى ؟

**بارچيسوس :**

قلت ؟ إنه لأبوك الذى يشيد ناقلة البترول . أتسمعنى ؟

إن لديه السيارة المرسيدس الشرهة للبنزين دون تحكم فى الطريق السريع فى

الحياة . يلهو هنا وهناك ثم يميل على نهر فى جانب الطريق !

**أكين :**

(يضحك فى خبث خارج المشهد) حسناً فلتضرب جايد هذه : من باب التغيير

واضره بقوة يا حبيبى .

**جايد :**

لا أنا كنت أقصد ....

**بارجيسوس:**

لا ، لا اذهب إلى منزلك واخبر أباك ما أقصده أنا .

**جايده:**

حسنًا . آسف . كنت أقصد أن أسألك : كم عدد من تزوجتهن ؟

**بارجيسوس:**

لقد أبعدتهن جميعًا عن حياتي ؛ فحين تذهب المرأة .. تذهب المشاكل " (ها)  
كما تقول الأغنية (ها) :

**أكسين:**

(خارج المشهد) لقد سجن بارجيسوس سبعة غريان .

**جايده:**

حقًا ؟ يا له من رجل قوى .

**بارجيسوس:**

لا تعر هذا الشيطان انتباها ، لقد تزوجت خمس فقط .

**جايده:**

خمس !

**بيلارچيسوس:**

وعجوز .

**جيسايد:**

عجوز ؟

**بيلارچيسوس:**

إحداهن .

**جيسايد:**

حقاً ؟

**بيلارچيسوس:**

أقول لك ....

**جيسايد:**

كيف ذلك ؟

**بيلارچيسوس:**

... لا تتق باى امرأة .

**جيسايد:**

أعنى كيف يمكنك القول ؟



**بارجيسوس:**

(بعد ضحكة ساخرة) كيف أقول ، إن الأحقق يتساءل . أكين ، تعالى بسرعة !

**أكين:**

ماذا حدث ؟

**بارجيسوس:**

تعال فحسب ، بكل ما لديك من بول لا تلقى بالأ لهذا تعالى بسرعة (يضحك  
ساخرًا من جان) .

**أكين:**

(فى المشهد) أنا هنا ؟

**بارجيسوس:**

أريدك أن تقابل أفريقيًا - لا إنه جدى . أنا أريدك أن تتعرف إلى جدى  
يدعى أنه أفريقى ولكن لا يستطيع إخبار عجوز لأخى كاهن . (بعد صمت  
قصير) حسنًا ؟

**أكين:**

حسنًا ماذا ؟

**بارجيسوس:**

هيا . قم بتعليم الجدى . أقول لك .

**أكيين :**

(غير متأكد) آه ... نعم .. إذا .... ؟ إذا ضا جعت امرأة ثم : بدأت فى السعال  
- هذا هو كل شيء .

**جيسايد :**

ماذا تعنى ؟

**أكيين :**

تكون امرأة عجوز .

**جيسايد :**

حقاً .

**أكسيسين :**

بالطبع .

**بارجيسوس :**

اخرس ! لقد قصدت ساحرة أيها الأحق ، لا أقصد مريضة بالسل .

**أكيين :**

حسناً وكيف لى أن أعلم ؟

**بارجيسوس :**

حسناً . اسمعنا . لحمايتكما ، املا كأساً . لا تثقا بأى امرأة .  
استيقظت فى تلك الليلة وهو أمر عادى . وهنا ترقد امرأة ، وهو أمر

طبيعى أيضاً . كانت تمام بچايدى . أمر طبيعى أيضاً والآن اصغيا  
جيداً ، خمننا ماذا وجدت ؟ قدمها ترقدان على الوسادة ورأسها  
بالأسفل .

**اكين :**

ثم ؟

**بارجيسوس :**

(مؤكداً) قدمها ، وسادة رأس فى الجايدب الآخر ، إنه لسحر حقيقى ثم  
صرخت "اجمعى أشياءك أيتها المرأة واغربى عن هنا" .

**اكين :**

دور من ؟

**جايد :**

دورك - لقد لعبت الآس .

**بارجيسوس :**

وفى الفجر ، عادت الخفافيش إلى بيتى، خمسة من رجال الشرطة لتسليتى.

**اكين :**

مضارب .

**بارجيسوس:**

كلاب . أخذوا يشمون فى كل مكان ووجدوا بعض السلع المهرية ، قالوا إنها  
(ها) "مهرية" .

**جاييد:**

ماسًا .

**بارجيسوس:**

أخبرت القائد "أنا آسف فأنا لا أدري شيئًا عن هذه السلع المهرية ،  
وأجاب "حسنًا ستذهب إلى السجن لمدة خمس سنوات ، هم لا يثقون بأية  
امرأة .

**جاييد:**

(مرتعدًا) ضوء - هناك ضوء هناك أترونه .

**اكوين:**

الشرطة يا شياطين . خبيء هذه الكروت .

**جاييد:**

استمر فى وعظك يا بارجيسوس .

**بارجيسوس:**

(يترك المسرح) ظلال من السكر .



**جـايد:**

صبى صغير .

**اـكين:**

إنه هنا مع الشرطة كى يتجسس علينا ، دعنا نحاول معرفة ما الذى جاء به .  
(يحتبىء چايد وأكين ثم يمسكون بالصبى عندما يظهر حاملاً لمبة يستضىء  
بها وحزمة من التبن)

**الـصبى:**

(مهتاجاً بيأس) دعنى من فضلك اتركنى .

**اـكين:**

من ! اخرس وإلا قطعت لسانك .

**بارچيسوس:**

دع عبادى أقول لك دع عبادى .

**جـايد:**

من أرسلك أيها الصبى .

**اـكين:**

تكلم .

**الـصبى:**

لا أحد يا سيدى ، أرجوك اتركنى .

**أكين:**

إنك تكذب . لقد أرسلتك الشرطة . أليس كذلك ؟

**الصبي:**

لا يا سيدى .

**جايد:**

هيا فلنربط هذا الفأر فى شجرة المانجو تلك .

**الصبي:**

(هستيرًا) لا . لا تشنقنى من فضلك أتوسل إليك .

**بارجيسوس:**

دع الولد وشأنه .

**أكين:**

ماذا تظنك فاعلاً ؟

**بارجيسوس:**

هل تود مشاجرتى ؟

**أكين:**

سأخرج كبذك من جسدك إذا تركت هذا الصبي يهرب دون إخبارى بما يريد .

**جايدي:**

حسنأ دعه ولنرى ماذا يمكن للرجل الكبير أن يفعله به.

**اكسين:**

حسنأ .

**بارجيسوس:**

إبليس ! والآن أيها الصبى.

**الصبى:**

أنا مصغ أيها الرجل الكبير .

**بارجيسوس:**

انظر إلىّ وأجبنى بصدق . هل أرسلتك الشرطة لكى تتجسس علينا .

**الصبى:**

لا أيها الرجل الكبير ، لم ترسلنى الشرطة لكى -

**اكسين:**

أيها الصبى ! هل ترى هذا السكين ؟ كذبة أخرى وسأقطع عضوك الذكرى .

**الصبى:**

إنها الحقيقة ، لم ترسلنى الشرطة .. أقسم لك . لقد أرسلنى السيد لاجونا ،

أيها الرجل الكبير لا تدعه يقطع عضوى الذكرى .

**أكين:**

السيد لاجونا ؟

**الصبي:**

نعم . من فضلك لا تقطع -

**بارجيسوس:**

هل أنت ابنه ؟

**الصبي:**

لا ، أنا أعمل عنده .

**بارجيسوس:**

ولماذا أرسلك إلى هنا ؟

**الصبي:**

أنا أقدم الطعام في مطعمه يا سيدي .

**بارجيسوس:**

أجب عن سؤالي .

**أكين:**

أجب عن السؤال وإلا قطعت -



**الصبي:**

هذا حقيقى ؟ لقد طلب منى السيد لاجونا أن أحضر هذه اللبة والملاءات  
والوسائد إلى هذا المبنى .

**جايده:**

ملاءات ولبة ووسائد ؟ همهم يا له من عمل . الرب يعلمه .

**بارجيسوس:**

هل كان معه أحد ؟

**الصبي:**

نعم . كانت معه إيبون فى هذه المرة . أقسم لك أن الشرطة لم ترسلنى . -

**اكين:**

من تكون إيبون ؟

**الصبي:**

زوجة أبو .

**بارجيسوس:**

أبو ؟

**اكين:**

الأعرج ؟

**الصبي:**

صانع السلال .

**الـ كـ يـ ن:**

صانع السلال الأعرج ؟

**بارجيسوس:**

هل هذا هو من تقصده ؟

**الصبي:**

نعم . هو .

**الـ كـ يـ ن:**

هل يدعو السيد لاجونا إيبون إلى هنا ؟

**الصبي:**

لا أدري .

**جـ اـ يـ د:**

هل هي امرأة خليعة .

**الـ كـ يـ ن:**

يمكنني قتلها .

**بارجيسوس:**

أين تسكن أيها الصبي ؟

**الصبي:**

فى الجانب الآخر من القرية سيدى ولكن -

**بارجيسوس:**

اذهب إلى منزلك بسرعة .

**الصبي:**

ولكن سيدى أجبنى فى أنه يجب على الرجوع إليه مرة أخرى .

**آكين:**

إلهى ! لقد أصبحت فى عداد الموتى .

**بارجيسوس:**

لن تعود إليه . أسمعتنى ؟ أعطنى هذه الأشياء واللمبة أيضاً ثم اذهب إلى بيتك سريعاً . لا يجب على الصغار أن يعرضوا أنفسهم للأذى أثناء الليل . هيا اذهب .

**جايد:**

اذهب وإلا قطعت - (يهرب الولد سريعاً) .

**آكين:**

سأقتل هذه المرأة .

**بارجيسوس:**

زنا ! زنا !

**أكين:**

أقسم لك أنتى حاولت خمس مرات ، أنا أكين ، خمس مرات حاولت مع هذه المرأة (يقلد صوت امرأة) "أنا زوجة لرجل أحبه سواء كان أعرجًا أم لا ، فلم أفعل أى شيء ..."

**بارجيسوس:**

ليذهب أحدكم سريعًا ويأتى بهذا الزوج .

**جايده:**

لا تنظر إلى فأنا غريب عن هذه القرية .

**بارجيسوس:**

اذهب اذهب أنت يا أكين بسرعة .

**أكين:**

ماذا ؟ أنا أذهب لإحضار هذا الرجل المجنون؟ يبدو أنك جُننت .

**بارجيسوس:**

احترس أيها الرجل .

**جايده:**

لماذا تريد هذا الرجل على أى حال !



**بارجيسوس :**

لأن المرأة على وشك مضاجعة رجل مثلك ، هذا هو السبب .

**أكسين :**

لا تدع هذا الرجل العجوز يروّعك لكى تذهب لأى مكان . أتسمعنى ؟ إن أبو رجل مجنون وبارجيسوس يعلم ذلك .

**بارجيسوس :**

وماذا فى ذلك ؟

**أكسين :**

"وماذا فى ذلك؟" اذهب لتسأل سولو عما فعله أبو به .

**بارجيسوس :**

هناك أمر مختلف . لقد أطلق أبو النار على سولو لأنه تسلل إلى منزله بحثاً عن إيبون .

**جايده :**

هل يستطيع الرجل إطلاق النار ؟

**بارجيسوس :**

إذا كان غرض دخولك بيته مقدساً وشريفاً لماذا يلحق بك الضرر ؟

**أكين:**

حسنًا ولماذا لا تذهب أنت ؟

**بارجيسوس:**

أوه . أنا أعلم ما يدور بخاطرك أيها الشيطان . تريدني أن أذهب ليروق لك الحال مع إيبون وتفعل بها ما تشاء ، لا لن أسمح لأى منكما بفرس مخالفه فى جسدها .

**أكين:**

أهذا هو السبب ؟

**بارجيسوس:**

استعد للمشاجرة التى تريدها .

**أكين:**

وماذا عن لاجونا ؟

**بارجيسوس:**

ماذا عن لاجونا ؟

**أكين:**

ستأتى إيبون إلى هنا ويفعل بها لاجونا ما يشاء لأنه يملك المال . أليس كذلك؟ يستطيع لاجونا أن يفعل ما يشاء لأنه يملك المال ويملك مطعمًا ويركب دراجة بخارية . ولكن أكين الفقير .. لا ...

**جـايد:**

هل يملك لاجونا دراجة بخارية ؟

**اكيـن:**

أليس هذا ما تقصده ؟ ، يستطيع الأغنياء الالتفاف حول امرأة .

**جـايد:**

انتظروا لحظة يا إخوانى . هل يملك لاجونا دراجة بخارية .

**اكيـن:**

نعم دراجة كاواساكي ١٢٥ - ٢ سلندر .

**جـايد:**

لاجونا يمتلك مطعمًا ودراجة بخارية ماركة كاواساكي أيضًا .

**اكيـن:**

لم تجب على سؤالى يا ملاك السماء ، ماذا ستفعل مع لاجونا ؟

**بارجيسوس:**

إن إيبون و لاجونا يشبهان ابنة مؤاب وابنة إسرائيل فى أرض الميعاد ٢٥ ، الآية

٦ سيرتكب الاثنان خطأين فى حق الرجل وفى حق السماء كما تقول .

**اكيـن:**

لا يعنينى فى حق من سترتكب الخطيئة .

**بارجيسوس:**

وسيماقب الاثنان كما هو مذكور فى اللوح المقدس .

**اكين:**

رياح :

**بارجيسوس:**

سيمحون من على وجه الأرض .

**اكين:**

رياح الصحراء (ساخرًا) .

**جسايد:**

ماذا يعنى هذا ؟

**بارجيسوس:**

آه .. سيتم تقييد الاثنين ويرجمان بالحجارة حتى الموت .

**جسايد:**

يرميان بالحجارة حتى الموت ؟

**بارجيسوس:**

نعم سيؤمنان بصخور اللعنة كما هو مذكور فى كتب موسى السادس والسابع،  
هيا فلتجمعوا الأحجار .

**أكين:**

(إلى جايد فى ضحك رهيب) لماذا يضحك هذا المجنون ؟ (يخرج ليجمع الأحجار)

**بارجيسوس:**

هيا يا جايد اذهب وساعد أكين .

**جايد:**

أنا أجمع الأحجار ؟ لا أعتذر . لا تضمنى فى ذلك يا بارجيسوس .

**أكين:**

لا تدع هذا الكسول يذهب يا بارجيسوس فأنا أعرفه جيداً سيذهب إلى سيد لاجونا أو إلى البوليس .

**بارجيسوس:**

إذن فلتأخذ ثلاثين قطعة من الفضة ولتبقى هنا كجندى للمسيح لمحاربة الشر.

**جايد:**

لا يهمنى أن أصبح جندياً للمسيح أو لقائد البلاد .

**أكين:**

(يعود محملاً بالأحجار) فلندع هذا القزم المخادع يذهب ويفعل أسوأ ما يمكنه فعله .



**بارجيسوس :**

فلتصبر قليلاً .

**أكين :**

لا صبر عليه اللعنة ، سنرميهم بالحجارة به أو بدونه سنختبئ في هذه  
الأشجار وننظر وصولهما وسنشق رأسيهما .

**بارجيسوس :**

اهدأ لحظة ولنسمع ما يريد جايد قوله .

**جايد :**

أنا لا أقول ولكن الناس تقول إنه رجل ثرى ويملك مطعمًا ويملك دراجة  
كاواساكي ١٢٥ .

**أكين :**

إلى أين يؤدى كل هذا ؟ إنى أكرهك .

**بارجيسوس :**

اهدأ ودعه ينهى كلامه .

**جايد :**

إذا كان كل ما يقوله الناس عن لاجونا صحيحًا فلماذا لا نبحث عن طرق  
أخرى لمعالجة هذا الأمر دون أن يتهمونا بالقتل . ويشنقوتنا .

**أكيين:**

نُشنق بتهمة القتل ؟ إنك لمخطيء . إن هذا مذكور فى الكتاب المقدس . فلتخبره يا بارچيسوس أن الكتاب المقدس أقوى من قوانينه .

**بارچيسوس:**

كفى - كفى .

**أكيين:**

إنه مجنون . سأذهب لأجمع عددًا أكبر من الحجارة .

**جايد:**

فلتجمع كل الأحجار التى فى القرية ولكن اسمعنى للنهاية أولاً . وبهذا لن ندعى أن جايد علمك شيئاً أفضل لتعيش حياتك .

**أكيين:**

ما هو هذا الشيء ؟

**جايد:**

ببساطة سنمنع إيبون ولاجوننا عندما يصلان إلى هنا .

**بارچيسوس:**

وعما كنا نتحدث إذن ؟

**جـايد:**

ولكن ليس لنضربهم فلتبعد عن فكرة الضرب هذه .

**اكيين:**

لماذا ؟

**جـايد:**

لأن موسى عندما سمح للإنسان أن يرمي الناس بالحجارة لم يفكر أن هناك قضاة يتعطشون لشئ هؤلاء الراجمين .

**بارجيسوس:**

فهمنا ذلك . وماذا بعد ؟

**جـايد:**

أولاً : سنفرق بين الرجل والمرأة .

**بارجيسوس:**

ثم ...

**جـايد:**

ثانياً : سنوقف دراجة لاجونا البخارية .

**بارجيسوس:**

أوه : أهذا ما - ؟

**جـايد :**

قلت نوقفها لا نسرقتها . سنوقف دراجته دون ضرب أو رجم .

**بارجيسوس :**

ولا اغتصاب أيضاً .

**اـيين :**

لماذا تنظر إلى ؟

**بارجيسوس :**

لأن عينيك تحترقان من الرغبة .

**اـيين :**

وماذا عن عينيّ جايد ؟

**جـايد :**

دع عينيّ وشأنهما الآن واستمع لما ينطق به فمي . ثالثاً : سنطرح الرجل أرضاً ونهدده بالخناجر . رابعاً : نقوده لداخل المبنى ونجبره على كتابة خطاب لزوجته يخبرها .

**اـيين :**

لديه ثلاث زوجات .

**جـايد:**

فليكتب لأى منهن . لمن فى بيتها يُخفى أمواله . ويخبرها أن تعطى من أرسل معه الخطاب مبلغاً من المال، لنقل ثمن هذه الدراجة مثلاً ١٥٠ نيارا .

**بارجيسوس واكين:**

١٥٠ نيارا ١٩

**اكين:**

هل فسد عقلك !

**بارجيسوس:**

يا لك من مبذر بغيض !

**جـايد:**

على أى حال، مهما كان ماركة كواساكى موديل ١٢٥ ، بالله عليك. ثمن الدراجة .

**اكين:**

فى عام ١٩٧٧ ٩ تساوى ١٨٠٠ نيارا بالإضافة إلى التأمين ؛ ألفى نيارا .

**جـايد:**

إذن فلتكن ٢٠٠٠ نيارا . على أى حال سيأخذ أحدنا الخطاب ويذهب على دراجته سريعاً إلى منزله ويأخذ المال ويرجع . وينال الرجل حريته وتعود المرأة الجميلة إلى زوجها ونحن نبدأ حياة جديدة .



**بارجيسوس:**

خطة شريرة .

**أكين:**

ولكنها تروق لى . فلا خوف من الشرطة أو من الذهاب إلى السجن . فكلنا يعلم أن هذا الرجل الثرى ليس من الغباء بحيث يخبر الشرطة فماذا عساه يقول لهم ؟ أنه تعرض لعملية سرقة أثناء مرجه مع زوجة أبو ؟

**جايد:**

ما رأيك يا بارجيسوس ؟

**بارجيسوس:**

ابتعد عنى أيها الشيطان .

**أكين:**

يبقى شيء . من سيذهب لإحضار النقود ؟

**جايد:**

حسنًا يا إخوانى إذا كنتم تريدون منى الذهاب فلا أمانع .

**أكين:**

آه . أنا لا أثق بك .

**بارجيسوس:**

ولا أنا .

**جـايد:**

وانت أيضاً يا بارچيسوس لا تثق بى ؟

**بارچيسوس:**

حسنأ ... أنا ... أقصد .. أنا لا أستطيع فهمك حتى الآن .

**جـايد:**

حسنأ : فليذهب بارچيسوس لإحضار المال .

**بارچيسوس:**

ماذا ؟ وأترك إيبون هنا ليلتهمها هذا الوغد . فلتلغ كل هذه الخطة .

**جـايد:**

أيها السادة : هذا لا يقودنا لأى شىء . هل نرغب فى معاقبة المخطئين أم لا ؟

**أكين:**

حسنأ . سأذهب أنا . فلنشرب نخب هذه الخطة . فهى خطة محكمة .  
أعتذر لك يا چايد لفقدى أعصابى منذ قليل . فكل إنسان له خطؤه وانت مثلاً  
يعرف كل طفل أنك مجنون . وأنا ؟ يقول الأعداء أننى عصبى وحاد المزاج ، ربما  
وربما لا . عليهم اللعنة ولم لا أكون كذلك ألم أكن أول أبناء أبى وقد كان حاد  
المزاج أيضاً ؟ فلماذا لا أصبح مثله وقالوا عن والدتى أنها خائنة . أنا لا ألقى بالاً  
للتفاهات . هذا هو كل شىء . أنا لا ألوم أحداً .

**جايد:**

لا تُلَمَّ أحدًا .

**اكين:**

هذا أنا . لا ألوم أحدًا . اللعنة . محجوز في الجحيم من مدغشقر إلى كاليفورنيا - هذا أنا .

**بارجيسوس:**

هل يبقى شيء أيها السادة .

**اكين:**

لا كل شيء على ما يرام يا بارجيسوس .

**بارجيسوس:**

اخرس واستمع لى ولا تتحدث معى مرة أخرى بهذا الكلام التافه . أيها الأفارقة المتأثرون بأفلام رعاية البقر . أتسمعوننى ؟

**جايد:**

ما الذى أخطأ فيه أكين الآن ؟

**بارجيسوس:**

يقول لى يا "طفلى" يا حبيبى .

**اكين:**

(يضحك هو وچايد) أهذا ما يفضيك . على رسلك يا رجل .

**بارجيسوس:**

أتسمعه ؟ فلتذهب وتدعو أباك بهذا . أتسمعنى ؟ إن أباك ؛طفل" وأمك  
"رجل" .

**جايد:**

هيه . اسمع ... اسمع .

**اكين:**

هناك ضوء . أكيد أنهم وصلوا . (صوت دراجة بخارية يقترب) .

**بارجيسوس:**

فلنختبئ وراء الأشجار حتى يتجهوا إلى المبنى ، سأعطيك الإشارة وهى كحة  
عالية ثم ....

**جايد:**

حسنًا . أسرعوا واختبئوا .

(تظهر دراجة بخارية يركبها لاجونا وإيبون ثم تقف وينزلان) .

**لاجونا:**

هل تصدقين ذلك / لقد ترك الولد المصباح أمام المنزل وذهب، على كل حال  
هيا بنا .

**إيبون:**

أين يقع هذا المكان ؟

**لاجبونا:**

إنه مكان آمن ، عمارتى الفاخرة . هذا الجايد أصبح جاهزاً للإيجار ، تعالى وانظري بنفسك .

**إيبون:**

أنا .. أنا لا أريد أن ....

**لاجبونا:**

اسمعى يا إيبون -

**إيبون:**

عد بى من حيث جئت .

**لاجبونا:**

حسن جداً إلى أين تودين الذهاب ؟

**إيبون:**

لا يعجبنى هذا المكان .

**لاجبونا:**

ولكنك رفضت الذهاب إلى منزلى فى وسط المدينة . ماذا تريدين حقاً ؟

**إيبون:**

هذا المنزل توجد به زوجاتك !

**لاجونا:**

فهمت ... (يضحك) إذن فلنذهب إلى منزلك فليس لك زوجات .

**إييون:**

حسنًا استمر في سخريتك مني . نعم ليس لدى زوجات ولكن لى زوج له مكانته عندي (تظهر في عينيها الدموع) . لا أعلم لما لا تتركوننى أنعم بحياتى مع زوجى أبو ....

**لاجونا:**

هل هذا ما تريدينه ؟ حسنًا . لك ما تريدين ولكن لا تعتقدى أن لك مكانًا فى مطعمى بعد الآن .

**إييون:**

هل أدين لك بجسدى لمجرد أن توفر لى وظيفة عندك ؟

**لاجونا:**

خطأ . أنا أشعر أنك تجرحين زوجك .

**إييون:**

أنا أجرح زوجى ... كيف هذا ؟ بأنتى أعيش معه بدلاً من أن أتزوجك ؟

**لاجونا:**

لا باختيارك أن تذكره دائماً بما هو فيه طوال فترة بقائك فى المنزل .  
(كحة عالية ثم يهجم بارچيسوس ومن معه على إييون ولاجونا) .



**لاجونا:**

ما هذا - من أنتم وماذا تريدون ؟

**أكين:**

نريد فعلاً يا رجل . فأنتم أحباء اليوم تتحدثون كثيراً .

**بارجيسوس:**

قيدا هذا الثور وأدخلاه إلى المبنى وأنا سأقيد هذه الخنزيرة بجوار الشجرة.

(يقود أكين وچايد لاجونا إلى داخل المبنى) .

**بارجيسوس:**

(على بكاء إيبون) اهدئي . (تتأثر بصفحة على خدها) أيتها العاهرة. يا ابنة

هيروس وباششيبا وزوجة بوتيفار من دم دليلة..

**إيبون:**

أنا .. أنا لم أفعل شيئاً.

**بارجيسوس:**

ضد ! يا أخت مديافتش . فالحزن عليك هذا اليوم . يا ابن الخطايا

السبع.

**جاييد:**

تعال يا بارجيسوس بسرعة .

**بارجيسوس:**

ماذا يحدث ؟

**جاييد:**

مشكلة كبيرة . إن الثور الثرى يستعد لكتابة الخطاب .

**بارجيسوس:**

حسنًا ؟

**جاييد:**

ولكن لا يوجد ورق .

**بارجيسوس:**

لا يوجد ماذا ؟

**جاييد:**

ورق - ورق ليكتب عليه الخطاب .

**بارجيسوس:**

يا إلهى ! دعنى أرى إذا ما كان - (يبحث فى جيبه) لا ليس لدى - أى قطعة  
من الورق ... ولكننى وجدت قلمًا .

**جاييد:**

قلت لك ورقة وليس قلمًا فكل ثور متعلم يحمل معه قلمًا ، هات ورقة بسرعة.

**بارجيسوس:**

قلت لك ليس معى ورقة .

**جـايد:**

إذن فتحن أمام مشكلة كبيرة .

**بارجيسوس:**

ولماذا لم نفكر فى أمر هذه الورقة من قبل ؟

**جـايد:**

ليس هناك وقت للمناقشة . إذا لم ننجح فى هذه المهمة فلنسلم أنفسنا إلى أقرب قسم شرطة .

**بارجيسوس:**

قسم الشرطة ؟

**جـايد:**

بالطبع ، فبدون هذه الورقة ليكتب عليها ما نريد سيذهب إلى قسم الشرطة ويُلقى القبض علينا .

**بارجيسوس:**

يا إله إسرائيل ! اليوم دوناً عن باقى الأيام نسيت مفكرتى فى البيت (لجـايد)  
ولكنك كان يجب أن تفكر بأمر الورقة هذه من قبل .

**جسايڊ:**

انظر - ماذا عن ذلك ؟

**بارجيسوس:**

ماذا تقصد ؟

**جسايڊ:**

هذا الكتاب الذى تحمله فى يدك . ألا يوجد به ورقة فارغة ؟

**بارجيسوس:**

ماذا ؟ كتاب الرب المقدس ؟

**جسايڊ:**

نحن "جنود الرب" - أتذكر ؟ لذا يمكننا استخدام أدوات الرب لمحاربة

الخطيئة - ما الخطأ فى ذلك ؟

**بارجيسوس:**

أيها الشيطان ! لن أقوم بيدى تلك بفعل ذلك . إذا كنت تريد ورقة منه

فلتقطعها بيدك أنت .

**جسايڊ:**

حسنًا .

**بارجيسوس:**

ولتبق السماء شاهدة سأدير ظهري لك .

**جايدي:**

(يقطع ورقة) ها هي - أوه استدري يا بارجيسوس وخذ كتابك فلم أقطع منه سوى ورقة واحدة .

**بارجيسوس:**

فلتغرب عن وجهي الآن .

**جايدي:**

(يخرج) بالطبع - فالآن لدينا عمل نقوم به .

**بارجيسوس:**

ولتبق خطيئتك في عنقك وعنق أولادك إلى الجيل الخامس . (ينظر إلى إبيون التي لم ينقطع بكاؤها طوال المشهد السابق) وأنت أيتها المرأة ستعاقبين على خطيئتك مثلما ذكر في كتاب موسى .

(يذهب أكين على الدراجة البخارية ويتحدث بارجيسوس لجايدي الذي عاد إلى المسند حاملاً كومة من الملابس) .

**بارجيسوس:**

ماذا يحدث الآن ؟

**جـايد:**

لا أعلم .

**بارجيسوس:**

هل كتب الخطاب ؟

**جـايد:**

بالطبع وذهب أكين بالفعل .

**بارجيسوس:**

ومن الذى يراقبه بالداخل ؟

**جـايد:**

لا حاجة لذلك - أنظر !

**بارجيسوس:**

ملايسه .

**جـايد:**

نعم كلها .

**بارجيسوس:**

أنت .. أنت لم تسرقها . أليس كذلك ؟



**جـايد:**

بالطبع لا .

**بارجيسوس:**

إذن فلماذا جردته من ملابسه ؟

**جـايد:**

لكى أمنعه من الهرب - فلتأخذ كأسًا .

(يسمع صوت الصبى فجأة)

**الصبى:**

ها هم هناك - أسرع يا أبو . لقد قيدوا إيبون إلى تلك الشجرة وسيقتلوننا .

**بارجيسوس:**

فلينقذنا الرب . لقد حضر زوجها .

**جـايد:**

إنه يحمل بندقية . أسرع يا بارجيسوس وابدأ فى وعظك .

**بارجيسوس:**

إن الرب يكره الزنا . أسمعيني أيتها المرأة ؟ أخى أبو إن زوجتك ستعاقب

على جريمة الزنا . اقترب يا أخى وانظر ما جلبته من عار . لا تقتلها . بل دعها

تعترف أولاً . أسمعنى ؟ لا تطلق النار .

**أبو:**

وأنت أيضاً يا ... إيبون ؟ أتفعلين ذلك بي ؟ ألا يوجد في قلوب الناس بعض  
الرحمة ؟

**جايده:**

اهدأ يا أخی . سيأتى عدل السماء .

**الصبي:**

بابا أبو . هذا أحد الرجال الذين يحملون سكيناً وهددنى بقطع عضوى  
الذكرى عندما رفضت إخبارهم بأن إيبون ستأتى مع سيدى إلى هنا .

**بارجيسوس:**

يكفى هذا أيها الصبى . شكراً لك لإحضارك أبو إلى هنا . والآن اعترفى  
أيتها المرأة لزوجك قبل فوات الأوان .

**الصبي:**

ماذا حدث لسيدى ؟

**جايده:**

فلتذهب الآن أيها الصبى واحترم ما يقوله لك الكبار .

**الصبي:**

هذه ملابس سيدى .

**جـايد:**

هذا صحيح . كل ما كان يرتديه - انظر يا أبو لقد أخذناها منهم قبل أن يهرب وهو عارى .

**بارجيسوس:**

(يعطيه بعض النقود) اذهب واشترى بعض الحلوى أيها الصبي وعد إلى بيتك وإلا ستواجه مشاكل أكبر من سنك الصغيرة .

**أبو:**

أنت أيضاً يا إيبون ؟

**بارجيسوس:**

هيا فلتعترفى أيتها المرأة .

**إيبون:**

لقد دفعنى لذلك ... واستمر فى مضايقاتى لزمان طويل .

**بارجيسوس:**

من هو .. حددى ؟

**إيبون:**

سيدى . السيد لاجونا .

**بارجيسوس:**

نعم . استمرى .

**إيبون :**

وفى هذا المساء قال إنه سيحرمنى من عملى فى مطعمه إذا استمرى فى  
رفضى .

**بارجيسوس :**

هل بلغت زوجك بهذا ؟

**جـايد :**

سؤال جيد .

**إيبون :**

لا .

**بارجيسوس :**

لماذا ؟

**إيبون :**

كنت خائفة .

**جـايد :**

خائفة .

**إيبون :**

لم أرد أن أغضبه .

**جـايد:**

كاذبة ! لقد منعك الذنب .

**بارجيسوس:**

"مما قلته بلسانك سأحاكمك" لوقا ، ١٩ ، ٢٢ ، استمرى .

**جـايد:**

ولماذا جئت معه إلى هنا ؟

**إيبيون:**

كان يريد منى أن أذهب معه إلى منزله . رفضت فأحضرني إلى هنا .

**بارجيسوس:**

لأنك كنت تريدني مكاناً بعيداً عن الأنظار .

**إيبيون:**

ليس صحيحاً .

**بارجيسوس:**

هل تقصدين أننا كاذبون ؟

**جـايد:**

اقترب يا أبو واشم رائحة فمها ! إنها رائحة خمر الجين .

**بارجيسوس:**

لم تقصد الإساءة للرجل ولكنها شربت معه الجين .

**إيبيرون:**

لم يكن خمر الجين الذي شربته .

**بارجيسوس:**

هل تقولى إننا كاذبون ؟

**إيبيرون:**

كان ويسكى .

**جايد:**

لا فرق بينهما .

**بارجيسوس:**

"يديك فمك ، ليس أنا ... " يعقوب ١٥ ، ٦ .

**إيبيرون:**

ولكننى لم أفعل شيئاً مع هذا الرجل ... لم أستطع .

**بارجيسوس:**

وما الذى منعك ؟

**إيبيرون:**

لأننى لم أستطع أن أنسى .



**بارجيسوس:**

تتسين ماذا أيتها العاهرة ؟

**إيبيون:**

لم أستطع أن أنسى زوجى الذى عرفته طول حياتى . وهو وحيد .

**آبو:**

لم تستطعى أن تتسى ؟ لم تستطع أن تتسانى أنا ... أنا ... أنا .

**بارجيسوس:**

لا يا آبو لا تصوب بندقيتك عليها فلترجمها بالأحجار

هيا يا جايد أحضر الأحجار .

**إيبيون:**

حسنًا . فلترجمونى . أنا مستعدة .

**بارجيسوس:**

ستفنى من على وجه الأرض - كما هو مذكور فى ....

**آبو:**

توقف وإلا قتلتك . لا تتحرك .

**جايد:**

لا تطلق النار أرجوك .

**بارجيسوس:**

ماذا أنت فاعل يا أخى أبو ؟

**أبو:**

إنها زوجتى .

**إييون:**

دعهم ... يزحموننى .

**أبو:**

التزمت الصمت .

**بارجيسوس:**

لقد سمعت اعترافها .

**أبو:**

فكوا قيودها .

**بارجيسوس:**

لقد ارتكبت زوجتك الزنا وأنت -

**أبو:**

فكوا قيودها وإلا -

**بارجيسوس:**

لقد سمعتك وسأفعل ما تقول . لا تطلق النار .

**أبو:**

وأنت أيضاً ، أنتما الاثنان فكما قيودهما .

**جايده:**

بالطبع يا أخى ...

**أبو:**

هل تقول الزنا ؟ لقد عرفتها منذ طفولتى ، سأتركك تذهبين الآن  
يا إيبون فلا داعى لشكى فيك ، ولكن أنتم ... إنكم لن تدعونا لحالنا ،  
أيها القتلة، لقد قتلتمونى فى الحرب الأهلية ثم بترتم ساقى وأصبتونى  
بالمعجز .

**بارجيسوس:**

لقد أصيب الكثيرون من الأبرياء فى هذه الحرب يا أخى .

**أبو:**

اسكت . ماذا تعرف أنت عن الحرب أيها السكير ؟

**جايده:**

لقد انتهينا من فك وثاق زوجتك . فلتنعم بالسلام ..

**أبو:**

لا تذهبا بعد يا ملائكة الرب . اسمعاني جيداً . لقد تحملت كل هذه السنوات، هل أنت بخير يا إيبون ؟ أيها القتلة هل تريدون قتل روجي الآن . لا لن أسمح لكم . هيا اذهبي إلى المنزل يا إيبون واجمعي أشياءك

**إيبون:**

لا . أنا لا أعرف مكانا آخر أذهب إليه .

**أبو:**

هل قاتمت الزنا ؟ وماذا عن الرجل ، أين لاجونا ؟ لماذا لم تعاقبوه وتربطونه إلى تلك الشجرة استعداداً لرجمه ؟

**بارجيسوس:**

لقد حاولنا ولكن ..

**أبو:**

اصمت لقد تركته لأنه ثري

**جايد:**

لا ليس هذا هو السبب

**أبو:**

اصمت وإلا حطمت رأسك . لم تقيد لاجونا لترجمه . لماذا ؟ هل لأنه ثري ؟ وبدلاً من ذلك قيدتم هذه المرأة . زوجة الرجل الفقير ذي الساق الواحدة - صانع

السلال . انهضى يا إيبون واذهبى إلى المنزل لتجمعى أشياءك . لقد نلت كفايتك  
وأشكرك على ذلك . فلتذهبى إلى قومك

**إيبون:**

لا أنا لا أريد الذهاب .

**آبو:**

( يخفت صوته وهو يخرج ) أنا آت إليك يا لاجونا . إذا كانت ملائكة الرب  
تركتك تهرب ، سأنال منك أنا حيثما كنت . فى مطعمك أو غرف نومك .  
فلتخرج وتواجهنى إذا كنت رجلاً بحق .

**بارچيسوس:**

يا رحمة الرب . لقد جن الرجل .

**جايد:**

أنت يا بارچيسوس من أصابه الجنون . أنت وأحجارك .

**بارچيسوس:**

لا تهنى .

**جايد:**

إهانته " ارجمها - ارجمها " ( مقلداً صوت بارچيسوس ) كاد الرجل أن يقتلنا  
أيها الكاهن .

**بارجيسوس:**

هل رأيت ما فعلته بزوجك أيتها المرأة ؟

( مازال صوت أبو مسموعا فى الخلفية ويرتفع صوت بكاء إيبون ) .

**جايد:**

لا يوجد أى شئ يدل على وصول أكيد حتى الآن .

**بارجيسوس:**

سيعود . وأنت أيتها المرأة عودى إلى منزلك .

**إيبون:**

لا ، دعنى أموت هنا فليس لدى مكان أذهب إليه .

**جايد:**

لم يكن لذى أدنى سبب يجعلنى أثق بهذا المحتال .

**بارجيسوس:**

هل لا يزال لاجونا بالداخل ؟ ( هامساً ) .

**جايد:**

بالطبع فهو عار تماما . ولكننى أقصد هذا المحتال المدعو أكين . لن يعود

بالمال . أراهن على ذلك . فهو ابن لص .



**بارجيسوس:**

اسمع .

( صوت دراجة بخارية يقترب ويتبعه صوت إطلاق نار وصوت تأوه لرجل .  
متبوعا بصوت طلقة ثانية وثالثة ) .

**بارجيسوس:**

لا بد أن هذا أكين .

**جايد:**

لقد أطلق الرجل المجنون النار عليه .

**بارجيسوس:**

كنت أعلم أن هذه الخطة المجنونة لن تفلح ، دعنا نذهب من هنا .

**جايد:**

انتظر . أعتقد أنه ... انظر هناك ... شخص يجرى نحونا .

**بارجيسوس:**

كيف لك أن تعلم أنه أكين ... ربما يكون أبو قرر العودة . إلينا ليقتلنا

**جايد:**

هل يستطيع أن يجرى هكذا دون عكازين ؟.

**بارجيسوس:**

إذن فهو أحد رجال الشرطة .

**جـايد:**

لا إنه هو - أكين .

**بارجيسوس:**

حمداً للرب .

**أكين:**

( وهو يتأوه من ألم شديد ) لقد قتلنى هذا المجنون أبو - ابعادوا أيديكم عن  
جيوبى أيها اللصوص . هل ترون هذه الدماء ، لقد فقدت ساقى . لقد أكل هذا  
المجنون ساقى اليمنى .

**جـايد:**

حسنا هل أتيت به ؟

**أكين:**

لماذا أطلق النار على ؟ هل اغتصبته هذه العاهرة ؟ لماذا ... ؟

إننى أحذركم ابعادوا أيديكم عن جيوبى .

**بارجيسوس:**

حسناً ! قل شيئاً .

**جـايد:**

هل أتيت بالمال ؟

**اـين:**

نعم بالطبع . لقد أتيت به بدمائي . ألفان نيارا فليجرؤ أحدكما ويأخذ سنتا منه .

( يُسمع صوت غناء أبو يقترب ) .

أنت ورائي مرة أخرى . فلتقتل زوجتك ودعني أحيا إلى أن أدفن أمي ، هل تسمعني ؟

**جـايد:**

ماذا نفعل الآن يا بارچيسوس ؟

**بارچيسوس:**

لقد نلت كفايتي من الخطائين الملعونين . فلتنتظروا حتى يأتي أبو ويندقيته .

**جـايد:**

سأتي معك .

**بارچيسوس:**

لا تأتي بملابس لاجونا .

**جيسايد :**

لماذا ؟ لقد أخذ أكين النقود وأنا يجب أن أحصل على شئ .

**بارجيسوس :**

وكيف يعود الرجل إلى القرية ؟ عارياً ؟ .

**جيسايد :**

هذه مشكلته فليقم بعلمها وأنا أحل مشكلتي .

**بارجيسوس :**

إذن فليذهب كل منا في طريق .

**جيسايد :**

حسناً .

( يغنى أبو ويقترب صوته ثم يتوقف ) .

**أبيسوس :**

هل مازلت هنا ؟

**أبيسوس :**

لا أستطيع أن أعود وأجمع أشياءي أنا أفضل أن أبقى لأموت هنا .

**أبيسوس :**

( يقهقه عالياً ) لم يعد لاجونا رجلاً بعد الآن . لقد تحطم إلى الأبد . لقد

كان أتيا ، هذا الثرى السمين ، مسرعاً على دراجته نحوى وظن أنه سيخيفنى

لأبتعد عن طريقه . ولكنى أطلقت عليه نار بندقيتى . فترجل عن دراجته وأختبأ وراء الأشجار . ثم أطلقت النار على خزان وقود الدراجة ووقفت أرقبها وهى تحترق . لم يعد لاجونا رجلاً . هل أنت بخير ؟ .

**إيبون :**

نعم . هيا نعود إلى منزلنا .

**آبو :**

هناك رياح شديدة هذه الليلة .

**إيبون :**

نعم ... ستمطر السماء .

**آبو :**

أخيراً .

**إيبون :**

نعم .

**آبو :**

وسيكون هناك الكثير من الخيزران الطازج فى الحقول .

**إيبون :**

نعم وسنصنع السلال سوياً فلن أعمل لدى أحد بعد الآن .

**آبـو:**

لاجونا لم يعد رجلاً .

**إيـبـون:**

لقد انتهى لاجونا .

### النهاية

لأخذ الموافقة لأداء هذه المسرحية ، أرجو الاتصال بـ أولا رويتمى . قسم  
المسرح الأدبى . جامعة أوبافيمى أولوا ، ولاية أوسان . نيچيريا .



(٤)

## العصر والصدى : أغاني المسرح

### لمارتن بانهام فى جامعة إبادان

سوننى أوتى Sonny Oti

فى عامه الثالث للجولات المحلية عام ١٩٦٣ ، قدم مسرح الجامعة المتجول مسرحية "كوميديا الأخطاء" . لشكسبير ، وفى عام ١٩٦٥ قدم اقتباساً لرواية "داندا" لنكيم نوانكو التى استخدمت فيها التأثيرات المسرحية . كانت القصائد الشعرية الملقاة على المسرح إحدى خصائص اقتباس المسرحيتين السابقتين ، وفى هذا المدخل ، سنعرض لهذه القصائد المسرحية ونسترجع العصر الدرامى لأوائل ومنتصف الستينيات .

وربما نحتاج هنا لتقديم خلفية عن هذه القصائد لوجود فجوة بين الأجيال ومنذ ذلك الحين بسبب تأليف هذه القصائد باللغة الأصلية الشائعة (الرطانة) العام ١٩٦٣ ، ١٩٦٥ .

شارك مارتن بانهام فى إنشاء مدرسة للمسرح الأدبى فى جامعة أبادان . وساهم فى تمهيد الطريق للفنانين المحترفين فى الجامعة ، فقد قضى وقتاً طويلاً فى شبابه فى هذه الجامعة فى نيجيريا كمدرس . وعاش حياته كمراقب ومشارك هادئ ولكن ملئ بالنشاط للوصول إلى مسرح نيجيرى معاصر معتمداً على ماضيه الطيب . بالرغم من كونه ليس عالماً بعلوم الإنسان ، إلا أنه أعد نفسه جيداً فى نيجيريا حتى أنه عندما عاد إلى إنجلترا وفر

الوسائل المناسبة لإقامة عرض للمواهب بمسرح نيجيريا كل عام ومن خلال هذا البرنامج حصل على درجة الأستاذية فى الفنون بجامعة ليزر . ويتضح تعريفه للمسرح الإفريقى من خلال التمهيد الموجود فى كتابه " المسرح الإفريقى حالياً " : -

إن المسرح الإفريقى الآن أكثر حيوية وإيجابية وتأثيراً وتأكيذاً عن مثيله فى أوروبا وأمريكا . وجدير بالذكر أن مسرح إفريقيا ليس مقيداً داخل مبانى ولكنه حر وطلّيق ... إن أساس المسرح الإفريقى هو تقديم الطقوس والإتزان فى الفصول والديانات والترابط التى هى أساس المسرح العالمى ...

وبالفعل كانت مسرحية " كوميديا الأخطاء " محددة بين جدران مسرح إبادان المتجول عام ١٩٦٣ ولكن مسرحية " داندا " قدمت فى الاستاد حيث حُبس المشاهدون حول المسرح المتحرك ، وبعضهم كان واقفاً، أو حتى جالساً فوق الأشجار ليشاهد العرض . وبعد مشاورة قصيرة فى عام ١٩٦٣ بين اكسو ورثى وبانهام ، كان على المؤلف أن يرتجل حواراً فردياً ( مونولوج ) تستخدم فيه اللغة البسيطة لدور دروميو (واحد من العبيد فى مسرحية كوميديا الأخطاء) وأن يكتب بعض القصائد التى تلقى على المسرح لتعمل كوظيفة مسرحية وكترويج له كمؤدٍ لدور دروميو . سنبداً بمقدمة مسرحية مغناة فى لحن شعبى لاقتباس مسرحية " كوميديا الأخطاء " : - (دروميو يغنى بمصاحبة بعض الممثلين الذين يمثلون القصيدة لعمل تأثير مسرحى) .

### **دروميو ( يغنى ) :**

توائم ! توائم ! فى مدينة سيراكوس .

كان هناك إيجون التاجر يربح من أمواله الضعف

وأنجبت له زوجته توأم .

وفى نفس اللحظة وضعت امرأة فقيرة توأمًا

قامت بتربيته إيجون لكى يخدم توأمها .

### **الكورس :**

توائم ! توائم ! أنتيفولاس .

توائم ! توائم ! دروميو .

توائم ! توائم ! كلنا توائم .

فى مدينة إيفنوس .

### **دروميو :**

التوأم الفقير كان اسمه دروميو وكان عبداً لأنتيفولاس .

عاشا معاً فى سعادة وقامت ايميليا بتربيتهما

وحدث ذات يوم أن ذهبت عائلة إيجون كلها فى رحلة

على متن سفينة ولكن عاصفة حطمت السفينة وأغرقتهم جميعاً .

### الكورس :

توائم ! توائم ! أنتيفولاس .....

### دروميو :

وافترقت عائلة إيجون ، نصفهم فى سيراكوس .

والنصف الآخر فى إيفنوس وافترق التوأمان .

ولم يستطع أحد التمييز بينهما وهنا بدأت الأخطاء .

### الكورس :

توائم ! توائم ! .....

يتبع ذلك مونولوج آخر ثم يقف عازف جيتار على المسرح متخفياً بجناح على  
يمين المسرح ويصاحب أغنيات دروميو .

### دروميو :

هذه الحياة ليست بحياة طيبة لعبد .

نادتتى سيدتى وقالت لى " اذهب لتبتاع لنا زيدا من أجل إفطار سيدك " .  
أجبتها واعطتتى النقود . أخذتها وذهبت إلى السوق مسرعا واشترت الزيد .  
ولكن لم يكن معى وعاء أحمل فيه الزيد فوضعتها فى جيبى . ولحسن حظى لم  
تكن الشمس حارقة فى ذلك اليوم .

عندما عدت إلى المنزل وضعت يدي في جيبى كى أخرج الزيد ولكن غاصت  
يدي في بحر من الزيد فلقد ذابت الزيد .

(أكانت صيحات دروميو ماثراً لضحك الجمهور)

: بدأت سيدتى فى ضربى فى كل أجزاء جسدى .

( يعود إلى المونولوج ):

صاحت سيدتى : " إنك لصبى أحمق ، عندما أرسلك المرة القادمة للسوق ،  
خذ معك طبقاً " .

وأفقت ، وعندما أرسلتني المرة التالية للسوق لأشتري جرواً ليلعب مع الطفلة  
التي ولدت منذ عام معى . فحملت طبقاً وذهبت لأشتري الجرو . ثم وضعته فى  
الطبق وهرعت إلى المنزل ولكن هرب قبل أن أصل .

( يغنى )

وضربتني بشدة فى -----

( يعود إلى المونولوج ):

اغتاظت سيدتى بشدة " هل تحمل برأسك ثمرة جوز هند بدلاً من عقلك .  
لتأخذ حبلاً عندما تذهب إلى السوق بدلاً من الطبق " اعتذرت لها وأرسلتني إلى  
السوق للمرة الأخيرة كى أشتري لحمًا يكفى للغرياء الذين سيحضرون إلى

منزلنا . وشكرت ربى أنى أصبحت أكثر حكمة . فأخذت معى حبلاً وذهبت إلى السوق واشترت قطعة كبيرة من اللحم وربطتها جيداً بالحبل وجررتها على الأرض فى طريق عودتى ووجدت كلبين يتشاجران فهدأتها ورجعت إلى طريقى ولكنهما بدءا فى الشجار مرة أخرى . ولكنهما هذه المرة يتشاجران على قطعة اللحم التى أحملها وحاولت منعهما ولكنهما أكلاها . ولم يبق معى سوى الحبل . فارتعدت ولكننى لا أستطيع الكذب . فذهبت لأخبر سيدتى بما حدث . فاغتاظت وتوعدتني بالعقاب وقالت لى : " انتظر هنا حتى أعود " . ولكن كيف أنتظر ستأتى لكى تربطنى بسلك . يجب أن أهرب .

( يخرج )

( يدخل دروميو مرة أخرى ويتجه نحو مقعد بجوار الملقن )

**دروميو ( يتحدث ) :**

إذا كانت الأمانى خيولاً لكنت ركبته . فأذهب لأرى أين سيدى وسيدتى وهم يرقصون ويلهون ويأكلون أفضل الطعام وأنا هنا وحدى .

**( يغنى ) :**

كل شئ غالى الثمن لو كانت الأمانى خيولاً لركبها كل شحاذ .

**( يتحدث ) :**

ليس لحياتى معنى . لقد ولدتنى أمى فقيراً لم يدخل الملح فمى فلا أعانى فقط من مرض فى رأسى ولكن لأجل الحياة يجب أن أرضى بمر العيش .

( يغنى ) :

كل شئ غالى الثمن، لو كانت الأمانى خيولا لركبها كل شحاذ. أحتاج لسيدة  
مجتمع وبذة على أحدث موضحة أحتاج حذاء للرقص وجاكتا أنيقا وصندوقا  
موسيقيا لكى أعزف موسيقى راقصة ولكن --- كل شئ غالى الثمن ----  
ورابطة عنق وقميصا أنيقا ولكن ---- كل شئ غالى الثمن -----

( يغنى ) :

إذا قابلت مضاعفاً للمال ، اهرب فهو يسعى وراء مالك ( يخرج )  
اهرب . فى كل الطرق يخدعك . اهرب ، إنهم يسعون وراء مالك ، اهرب .

الفترة الزمنية التى كان شائعا فيها اقتباس أعمال شكسبير لتكون بمثابة  
عامل مرئى مساعد على خشبة المسرح لمدرسة الامتحانات المعتمدة فى نيجيريا  
انتهت بمقتطفات من سبع مسرحيات لويليام شكسبير . وفى هذا العام ، شاركت  
جامعة إبادان العالم كله الاحتفال بالذكرى الـ ٤٠٠ لشكسبير فى أول جولة عالمية  
لمسرحهما المتجول عبر نيجيريا . ولم يكن هناك سوى الاستاد الذى يستطيع  
تحمل هذا العدد الهائل من الجمهور .

وفى عام ١٩٦٥ بدأت صلة مسرح إبادان المتجول من خلال الاقتباس التقليدى  
للمسرحيات الغربية . وكان هذا باقتباس روايد ناكيم نوانكو . تدور أحداث  
مسرحية داندا فى قرية اثبتوا . بطل المسرحية ( الذى يلعب دوره المؤلف ) رجل  
محتال . وكان عمه أول من ابتاع سيارة وأحضرها إلى القرية . ولأن داندا لم



يشاهد سيارة فى حياته من قبل ، أخذ يسخر من السيارة لأن عمه اشتراها ،  
وبثقافة هذا البلد فإنها تعتبر الآن ملكية عامة ، حبس داندا خلف العجلات  
وأخذ يمدح السيارة ويمدح عمه .

تجمعت النساء حول السيارة الفريية وأنتابهن الرعب عندما رأين انعكاسًا  
(صورة) لأجسادهن على جسم السيارة اللامع .

داندا :

( يغنى ) ندولا نوجى على أرضنا . الرجل الذى نفخر به ، لقد رفعنا إلى  
عنان السماء عندما اشترى هذه السفينة الأرضية إنها سيارة بخارية يطلقون  
عليها موريس ميني موده .

( تبدأ السيدات فى الرقص مع الكورس الذى يرقص ويغنى )

لأن داندا ----- مع زوجة شخص ما ، بدأت النساء يرقصن ويفظنه . إن  
داندا يريد أن يتزوج زوجة شخص آخر . هذا هو اختيار هذا المحتال .

يهرع داندا لأنحاء القرية يحيى الناس .

داندا :

يا شعب بلادى . أنا أحييكم .

( يخرج )

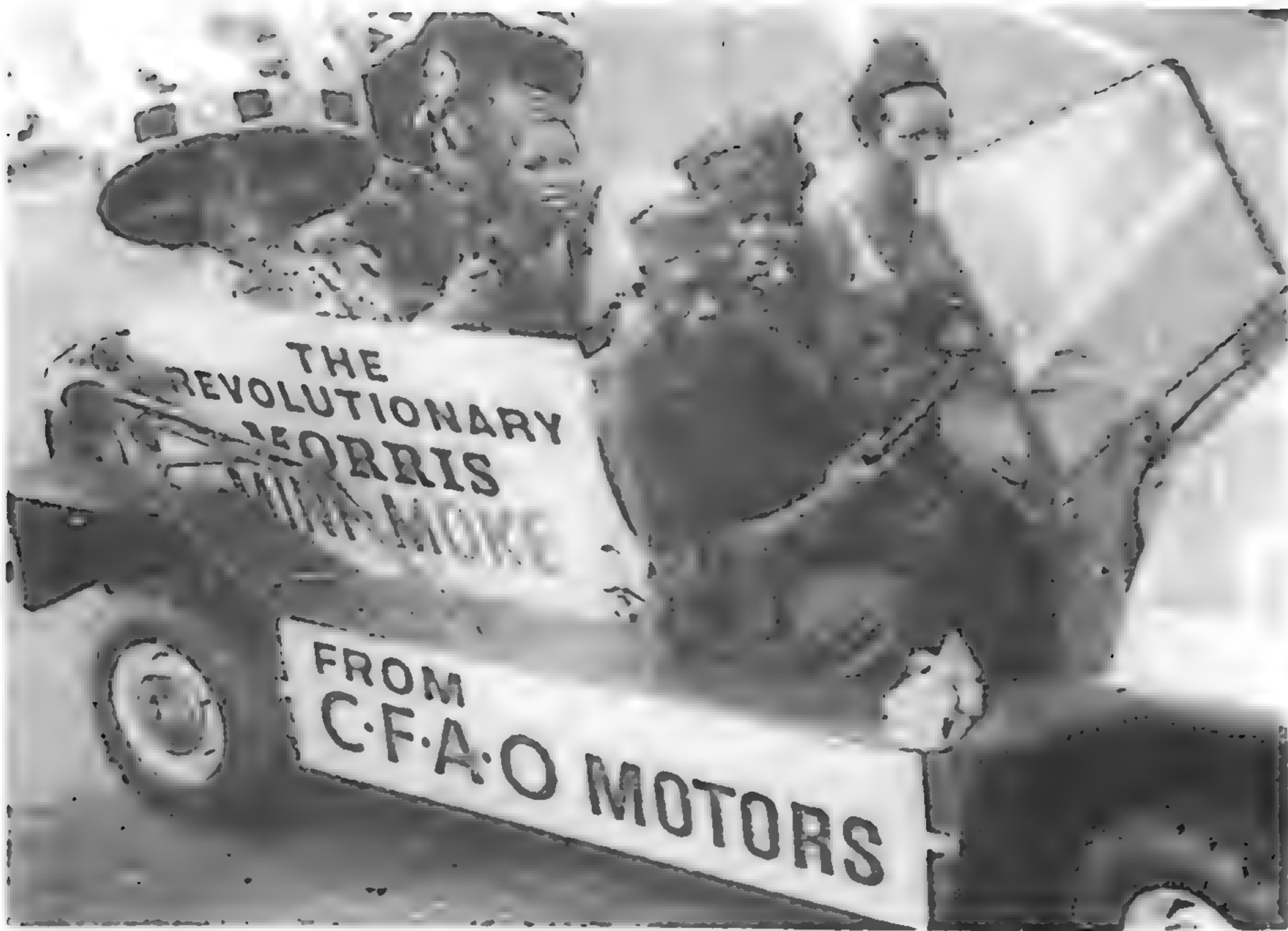
عندما خرجنا فى جولة مع داندا فى سيارة ندولو نويجى ونحن نغنى لاحظنا  
شيئًا أن السيارة منتج عربى ولكنها الآن تنتمى لأنيوشا .

حاول مارتن بانهام ومعاصروه وجمهور مسرح إبادان المتجول في الستينيات إقامة جسر على مر العصور من خلال مساهماتهم لإنشاء مسرح حديث في نيجيريا . هذا الأمر مهمته الآن أن يحافظ على الصلة بين ١٩٦٣ و ١٩٩٣ وهدم الجدار الفاصل بين الحدود العالمية وما وراء البحار .



### تعليق الصورة الأولى

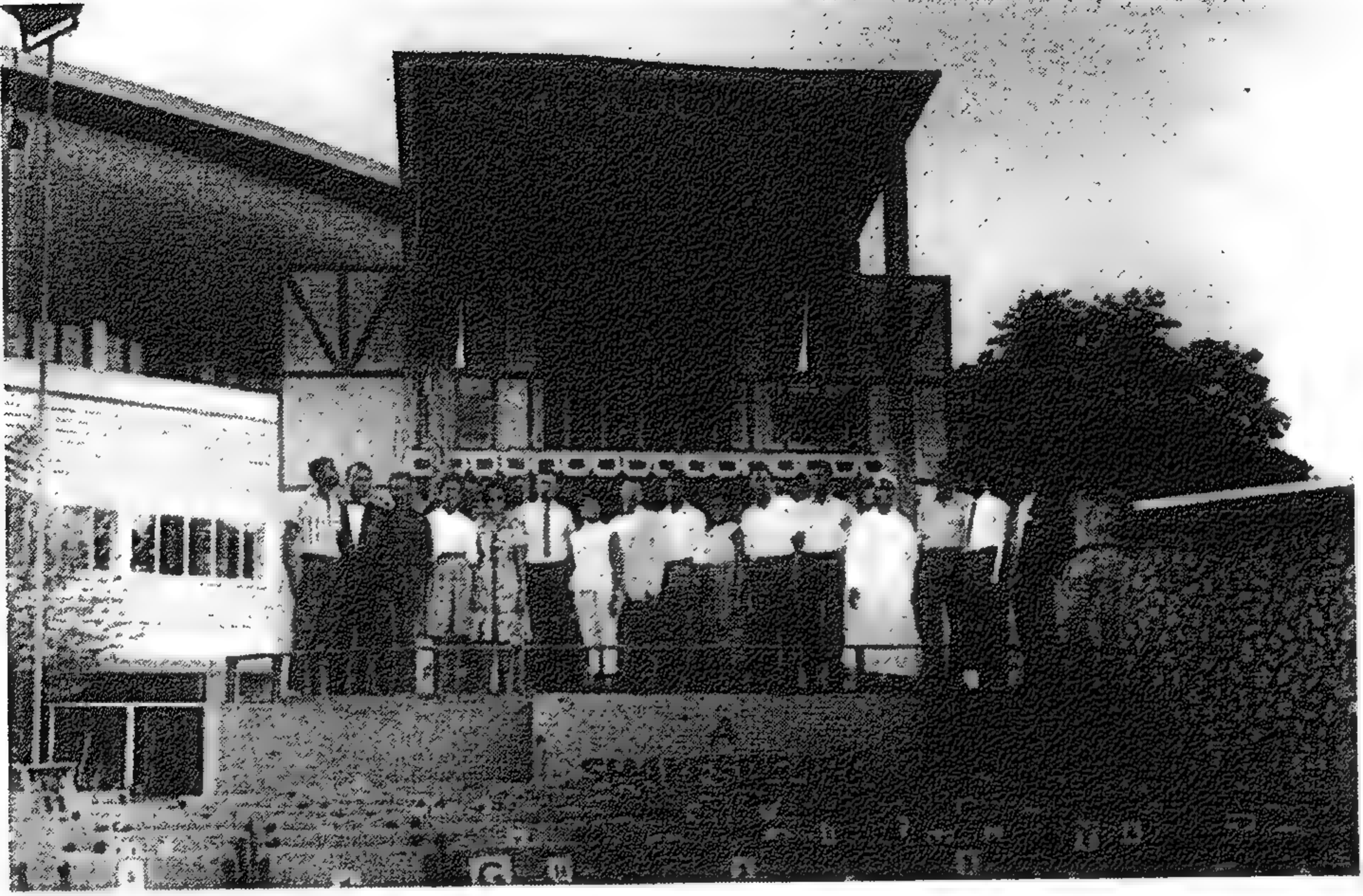
٣ - أصدقاء داندا يرقصون حول سفينة الأرض الغربية ( السيارة ) مورييس مين مول . مشهد من مسرحية " داندا " عام ١٩٦٦ فى المهرجان العالمى الأول لفنون نيجيريا فى داکار ، السنغال ، الراقص الثالث من اليمين هو إلهاجى أليو دوما Alhaji Aliyu Dama الذى أصبح فيما بعد نائب الحاكم المدنى لولاية بلاتو ، نيجيريا من ١٩٧٩ : ١٩٨٣ .



الصورة الثانية

٤ - داندا ( سونى أوتى ) يركب السيارة مع زوجته ( فيدما أوكويا ) ووالدته ( فيكتوريا إيزيكولى ) واثنين من حاملى لقب أوزو فى مشهد من مسرحية داندا فى داکار ، السنغال فى مهرجان فتون نيجيريا عام ١٩٦٦ .





**الصورة الثالثة**

٥ - مسرح إبادان المتجول عام ١٩٦٤ أثناء عرض لمقتطفات من سبع مسرحيات لشكسبير عن نيجيريا . هذا العرض كان في مبنى البرج جامعة إبادان مع قاعة ترنشارد Trenchard Hall تظهر في الخلفية . يظهر في أقصى اليسار ويلي أميلي Wale Amele (الذى أصبح فيما بعد مستشار بالجون Balogun . لناظر محطة تليفزيون القرية) . وفي أقصى اليمين يظهر سوني أوتي ضمن فريق العمل .

(٥)

**المسرح والإخراج المسرحي**  
**فى دراما الطقوس الاوروبية**  
**اوين اوجنبا Oyin Ogunba**

**تقديم**

هذه المقالة القصيرة إهداء إلى مارتن بانهام بمناسبة بلوغه الستين . وهو أول من اقترح على دراسة أشكال الدراما الإفريقية الشعبية .

عندما عدت إلى جامعة إبادان لدراسة الدكتوراه فى قسم اللغة الإنجليزية عام ١٩٦٣ ، كنت مشغولا بفكرة عمل رسالة عن خصائص كتابات بيتس W. B. Yeats ، خاصة مسرحياته ويرجع الفضل فى ذلك إلى الحماس فى جامعة إبادان للدراسات الخاصة بالكاتب بيتس الذى أوجده استاذا جديدا للدراسة الخاصة بالأديب بيتس ، دكتور : بوشرون Dr. S.B.Bushrui وفى ذلك الوقت ، شاهدنى السيد / مارتن بانهام ، الذى كان أحد أساتذتى أثناء سنوات دراستى بالكلية قبل تخرجى ، واقترح على الاتجاه لعمل الرسالة فى نوع آخر من الدراسات وشجعنى على الاتجاه لدراسة خصائص الدراما الإفريقية نظراً لإنشاء مدرسة الدراما فى الجامعة ( المعروفة الآن بقسم المسرح الأدبى ) . وذكر لى أن أساتذة الجامعة كانوا يقترحون أن يقوم وول سوينكا بعمل رسالة عن هذا الموضوع بعد البحث الذى أعده عن المهرجانات التقليدية فى نيجيريا ولكنه

فضّل أن يستغل ما جمعه من معلومات لعمل إبداعي خاص به . كما قال لى إن هذا الموضوع يحتاج لمن يهتم به ويعرض له وأنه يجب على أن أتولى هذه المهمة .

ووافقت على اقتراح مارتن بانهام وبالفعل سجلت لرسالة الدكتوراه فى مدرسة الدراما وانتهيت من رسالتى فى ١٩٦٧ ، وكانت الرسالة بعنوان : -  
"دراما الطقوس لشعب إينجيو Ijebu : دراسة عن المهرجانات الشعبية"<sup>(١)</sup>.

ومنذ ذلك الوقت واهتمامى بدأ يزداد بمهرجانات يوروبا وامتدت الدراسة لتشمل الأجزاء الأخرى من يوروبا . لقد كانت تجربة رائعة وأسعدتني أعادتني لعالم الآلهة والأرواح والأقنعة فى الوقت الذى فقدت فيه كل هذا نتيجة انشغالى بالدراسات الإنجليزية .

### تعريف

دراما الطقوس هى تلك الدراما التى تتبع من المهرجانات والاحتفالات التقليدية لشعب يوروبا . وهى ليست دراما أرسطية . فقد وصفها البعض بأنها ما قبل الدراما ، ودراما غير أدبية والبعض وصفها بأنها طقسية أو احتفالية<sup>(٢)</sup> وكل تعريف من هذه التعريفات ليس دقيقا : ففى التعريفات الأولية،

---

(١) الإيجيبو هى عشيرة من عشائر شعب يوروبا . يعيشون فى الجنوب الشرقى ليوروبا ، تعدادهم حوالى ٣ - ٥ مليون ( هذا التعداد ليس مؤكدا ) والكثير من أهلها يعملون بالتجارة وينتشرون فى مراكز نيجيريا التجارية وما حولها .

(٢) انظر الأدب الشفهي فى إفريقيا لروث فينيغان Ruth Finnegan : Oral Literature In Africa ، عام ١٩٧٠ ص ٤١٨ - ٥١٧ . وهناك مناقشة أخرى عن هذا الموضوع لعدة أساتذة فى المسرح والدراما فى نيجيريا : المرجع الأول فى النقد د . ييمى أو جنبى Yemi Ogunbiui وخاصة مقالات إيثيرو وأوسى إنيكوى وأولاً روتيمى فى أمانكولور M.J.C. Echeruo, Ossie Eneke, Ola Rotimi & J . Amahkolor.



يوجد إدعاء ضمنى أن الدراما السردية ( دراما الحكى ) للغرب الأصلى تعد مقياسا لكل أنواع الدراما وأى اختلاف عنها يعنى أنه شكل غير مكتمل يطلق عليه أنه الشكل المثالى . والمصطلحان الآخران ( طقسى واحتفالى ) لا يصفيا بالشكل الكافى المحتوى الفنى المتميز لهذه الاحتفالات التقليدية .

فالدراما الطقسية تحتوى على الموسيقى والرقص والأقنعة . وتعتمد بشكل كبير على التمثيل الصامت والرمز . وأعلى مستويات الأداء هى حدوث حالة من النشوة أثناء الرقص حين يصبح الراقص فى حالة من التوحد التام مع الإله أو الآلهة والأرواح أو بالاحتفال بالأسلاف .

### إن للأرض عيوناً

إحدى المقولات الشهيرة لشعب يوروبا Ille Loju (تترجم حرفياً إلى: إن للأرض عيوناً أو للأرض وجه) . ويقصد بهذا أن الأرض ليست مجرد شئ مادي معدوم الحياة ولكنها مليئة بالحياة الروحية والشفافية . ولهذا يجب على المرء أن ينظر لوجه الأرض قبل الخطو عليها أو قبل الدخول فى مشروع هام . وبهذا ينظر المرء للأرض باعتبارها جسداً إنسانياً (كائن حى) (من الممكن أن يكون أنثوياً) وأجزاء مقسمة من الأرض يمكن أن تكون ذات صلة بالجسد الإنسانى . والناس التى تتمتع ببصيرة داخلية وحس مرهف يعتقد أنهم يستطيعون البحث عن هذه الأجزاء ويقترّبون منها بحذر . وبهذا تشكل " عين " الأرض ، أو هذا الجزء من الأرض ، الوجه الذى يعتبر من الخصائص الهامة فى دراما الطقوس . هذا الوجه الأرضى ذو طراز ميدانى يظهر فى عدة أماكن ووظيفة العقل هى

اكتشاف تلك الأماكن. ويعبر ميرسيا إلياد Mircea Eliade عن فكرة مشابهة فى قوله : -

" الفضاء المكانى ، بالنسبة للرجل المتدين ، ليس متجانساً ، وهو يقوم بتجربة بعض المعوقات وطرق القواعد فى هذا الفضاء ويجد أن بعض الأجزاء مختلفة كيفياً عن الأرض" (٢) . وتعتمد دراما الطقوس اليوروبية إلى الظهور فى الأماكن التى يكتشف فيها رجل الدين ظهور وجه الأرض .

ويعتبر أداء دراما الطقوس فى الهواء الطلق من الأشياء النموذجية رغم أن بعض الأعمال ( خاصة الاحتفالات السرية أو الليلية ) تقدم فى أماكن مغلقة . الاحتفالات الداخلية لها طابع التضحية وتمنع الجمهور عن المشاركة ، بينما يقدم العديد من دراما الطقوس فى الأماكن المفتوحة لتوعية الجمهور وتهذيبه .

### موقع خشبة المسرح

تؤدى المسرحيات بوجه عام فى الأماكن الشاسعة المفتوحة لكى تلائم أعداد الممثلين والمشاهدين التى تصل فى بعض الأحيان إلى الآلاف . وبهذا تصبح الحدائق بمساحات الأراضى الواسعة المناسبة فيها لإقامة العروض الدرامية التى تمثل الآلهة والأسلاف . ولكن ليس المهم فقط هو المساحات الواسعة (رغم أهميتها) وإنما الأكثر أهمية هو وجود حيز روحى لهذا المكان فى وجدان الناس. هذه الأماكن تبدو مألوفة فى الأوقات العادية وربما تكون لها استخدامات أخرى

---

(٢) المقدس والمدنس ، عازف الهارب والطريق " لميرسيا إلياد ١٩٦١ ، ص ٢٠ Mircea Eliade : The Sacred & the Profane, Harper & Row

كأن تستخدم كمساحات للعب الأطفال . ولكن فى وقت المهرجانات يستعيد المكان حقيقته الميتافيزيقية ويصبح قطعة أرض ظاهرة . وهو ، بالفعل ، دور الجمهور فى صنع هذا التوافق النفسى الذى يدير رمزية الطقوس وبذلك يصبح المكان الذى كان فى وقت سابق يستخدم كسوق تجارى مثلاً مكاناً مقدساً لوجود الإله، كما أن الشجرة التى كانت تبدو طبيعية تصبح فجأة داراً لإقامة الأرواح والأسلاف.

وباعتبار الأرض الطاهرة والمساحات الواسعة لإقامة العروض المسرحية تصبح هذه الأماكن هى المواقع المناسبة لإقامة عرض مسرحى فى دراما الطقوس: -

### ضواحي المدينة أو القرية

هنا تتواجد البساتين وهى الأماكن المحمية التقليدية للآلهة والأسلاف . وفى المدن الكبيرة يبعد البستان عن الأماكن السكنية بحوالى ٢ أو ٣ كيلو متر لكى يتضمن عدم تغطية البستان بالتوسعات المستقبلية من أمثلة هذه الأماكن : بساتين الأميجو Amego فى إيماسان Imosan وإيجيبو - أودى Ijebu - Ode وأوباتلا Obatala فى إلف - إيف Ile - Ife، ولكن غطتهم التوسعات الحديثة وأختفت قدسية وجلالة هذه الأماكن . وفى حالة بستان إيجيبو - أودى ، فقد إنهار تماماً ولم يعد هناك ما يميزه . وفى عام ١٩٦٦ ، قام قساوسة الأميجو ، فى يأس ، بإحاطة قطعة صغيرة من الأرض بسور مما أدى إلى عدم صلاحية المكان لأداء دراما الطقوس .

## الأسواق

تعد الأسواق مكانا مناسباً للعروض التمثيلية نظرا لوجود الجمهور بالفعل في هذا المكان . والأكثر أهمية من ذلك أن الآلهة والأسلاف يهتمون بهذه الأماكن كمركز قيادي للجمهور أى أنه مكان توجد فيه للأرض عيون . أمثلة لهذه الأسواق كأماكن عرض مسرحية توجد في احتفالات أوجان Ogun في إيجيرو Ijero ومهرجان يوديريكو Mdiroto في أڊو - إيكيتي Ado - Ekiti .

## مفترق الطرق

يعد مفترق الطرق في فكر يوروبا أماكن محاطة بالغموض تسكنها الأرواح ومكان مفضل لإيسو Esu الإله الشرير . يعتقد شعب يوروبا أن القوى الخارقة تجتمع في مفترق الطرق في أوقات معينة ولذلك يجب على كل شخص يشترك في أداء الدراما الطقسية أن يحترم ويثني على هذه القوى عندما يصل لهذا المكان . ومثالاً على هذه الأماكن يوجد في إكينى Ekine حيث يمدح المؤدى أرواح الأرض وإلهة بحر "أولولكان" Ololcun .

## الاماكن التاريخية

أراضى القصور والقصور البعيدة والأماكن التي شهدت أحداثاً هامة في حياة الجمهور مثل التلال التي استخدمت كحصون في أوقات الأزمات وكل هذه تعد أماكن هامة لأداء دراما الطقوس . ويكون هذا قويا في التقاليد الملكية لشعب يوروبا وتوجد أمثلة لهذا في كل تجمع ضخم على الأرض في أكيري - أكيتي

Ikene - Ekiti وأوبيرين - أوجو Obiren - Ojaun فى إيجيو - أودى - Ijebu  
. Ode

### طرق محدودة

تعد الطرق داخل أو خارج المدن من أهم مواقع المسرح . ومعظم هذه الطرق  
هى طرق تاريخية : أى كانت تستخدم فى أوقات محددة فى العصور القديمة ثم  
تحولت لعادة طقسية . ومن أمثلة هذا الجولات الطقسية فى احتفالات أوجان  
Ogun فى أرجاء المدينة مثل أويمو أوجان Iwemo Ogun فى أود - أيكيتى  
Ado - Akite وفى استعراضات إيجانجن Egungun وفى رحلة أجيمو Agemo  
من عدة مدن وقرى إلى إيموسان Imosan مسكن الآلهة .

### دور عبادة النساء

تعد بيئة دور العبادة من أهم مواقع المسرح . ولا تبنى دور العبادة إلا فى  
المكان الذى يكون للأرض فيه عيون وبهذا تكون معدة لوظيفتها الميتافيزيقية .  
وتعتمد المرأة اليوروبية إلى استخدام دور العبادة أكثر من الرجال حيث تقوم  
النساء باجتماعات منتظمة أسبوعيا وشهريا ونصف شهرية ويرقصن ويضربن  
الطبول طوال الليل ويقمن بأداء صلاتهم بشكل تكرر . وتعد بيئة دور العبادة  
هذه أرضاً ظهوراً تناسب الاحتفالات السنوية .

### ديار المذنبين

أيضا منازل المذنبين الاجتماعيين تعد أماكن مناسبة لأداء دراما الطقوس  
خاصة فى احتفالات التطهير حيث يجتمع الجمهور بأكمله أمام منزل المذنب ،



وهو الشخص الذى عاقبه الناس لارتكاب جريمة تخرق قواعدهم ، ويقومون بغناء أغانى ساخرة عنه أو عنها ( إذا كانت مذنبة ) وعادة ما يكون هذا الشخص من الشخصيات الهامة فى المجتمع ، رئيس أو رجل أعمال كبير أو أحد النخبة المتعلمة الذى يملك مساحة كافية للتكيف مع " مهاجمين " . وإذا لم تكن هذه المساحة كافية يبدأ " الغزاة " فى الانتشار والإحاطة بمنزله .

### اسطح المياه

فى المناطق الساحلية فى أوروبا ، تعد أسطح المياه والشواطئ من المناطق الهامة للأداء المسرحى :

امتداد مناسب من المياه ، حوالى فرسخ مربع ، تم اختياره من قبل الآلهة وأرواح الماء من الذين وصلوا من مكان بعيد للرقص على سطح الماء .

من أهم نقاط الاختلاف بين دراما الطقوس وأى نوع آخر من الدراما أن المكان يعد شيئاً هاماً جداً لأدائها . فالأداء لا يمكن تحويله بعيداً عن هذا الموقف وحين يتم تحويله يفقد خصائصه وأصالته ويصبح مثل لهو الأطفال . فهؤلاء الذين يقومون بأداء هذا النوع من الدراما لا يؤدون دراما بالمعنى المفهوم فالدراما لا يمكن تحويلها لمواقف أخرى . فهم يعتمدون بشكل كبير فى ما يقدمون على هذه الخاصية من عدم إمكانية التحويل . وبهذا يكون موقع الأداء بنفس القدر من الأهمية مثل الموقف الذى يتم تجسيده على خشبة المسرح لأن هذا " المكان



الخاص " مع التكرار فى بعض الأحيان يتيح التحويل من الإنسان للشخصية التى يتم تجسيدها أو من إنسان إلى إله .

### التمثيل المسرحى

المفهوم الشائع لخشبة المسرح فى الاحتفالات الإفريقية التقليدية هو أن تكون فى المنتصف حيث يكون الممثلون والأوركسترا ( الفرقة الموسيقية ) فى المنتصف ويحيط بهم الجمهور . ورغم أن هذا هو الشكل الشائع للمسرح إلا أن هناك المخاطرة بتعميم القول على كل أشكال المسرح . فالشكل المسرحى يرتبط بالغرض الذى تهدف إليه المسرحية أو الاحتفال ، فحين يكون الهدف هو تمثيل موضوع شائع أو شبه شائع فإن الشكل الملائم يكون هو الشكل السابق شرحه أى أن تكون خشبة - المسرح فى المنتصف . ولكن عندما تكون هناك حاجة لإبعاد الإنسان عن الأرواح أو إبعاد الملك عن عامة الشعب يكون هناك أشكال أخرى للتقديم . وعلى مدى علمنا ، فإنه توجد ثلاثة أشكال للمسرح فى دراما الطقوس اليوروبية وهى :- ( ١ ) المسرح فى المنتصف ( المسرح الدائرى ) .

( ٢ ) المسرح شبه المستطيل .

( ٣ ) المسرح المحاط بالصورة

ويختلف كل شكل من هذه الأشكال عن الآخر :-

### المسرح الدائرى

يتطلب هذا الشكل المسرحى نوعية معينة من الجمهور المشارك حسب نوع الاحتفال أو العرض المقدم . وشكل ( ٦ ) ( مهرجان إيجنجن Egyngun فى

إيجبو إيجبو (Ijebu- Igbo) فى احتفال اليوم الثالث لمهرجان إيجنجن حيث يظهر الملك ويتوج وبوجوده هذا يفرض ترتيباً محدداً على الأداء . وهناك أيضاً حاملى الأسواط الذين يساعدون فى تقنين وتنظيم حركة الجمهور . وكان هناك مكاناً متسعاً لأداء العروض والتنكر لدرجة تسمح بأداء حركات بهلوانية .

ويظهر فى شكل رقم (٧) أ ، ب العكس من الشكل السابق . فلا يوجد هنا موظفون مشرفون كما هو الحال فى الشكل رقم (٦) وبالطبع لا يوجد عروض راقصة . يوجد ستون حفلة لأجيو تنكرية ، منهم خمس عشرة تنكرية تماماً أى يغطيهـم التنكر من الرأس إلى القدم فى جنوط ليفية ويلبسون أيضاً غطاء (أقنعة) للرأس . والأجيمو إلينى التنكرية ، استمر العرض الراقص من عشرين إلى ثلاثين دقيقة ثم عادوا بعد ذلك إلى الغرفة الداخلية من البستان ، وبعد انتهاء عرض أجيمو الراقص الذى يستمر ٨ أو ٩ عروض ، يبدأ عرض أجيمو إلينى الذى يعد بمثابة فاصل كوميدى . يمثل الشكل رقم ( ٧ أ ) عرض أجيمو تنكرى منتظم متخطيا المسرح فى رقصته . وهو على ارتفاع ٨ أو ٩ أقدام وهو بحق تمثيل ضخم ويوجد عدد قليل من الممثلين أقوياء البنية الذين يخلون الطريق أمامه أثناء رقصه لكى لا يعوقه الجمهور المزدحم ، ويظهر فى شكل ( ٧ ب ) أجيمو إلينى وهو يقفز قفزة الضفدع كأنه يهدد الجمهور . وهو يشبه فى رقصة قفزات القرد فهو يقفز على كل شئ أمامه ويوازن بينهم . ولإتمام هذا الخداع المختلط بالحقيقة أى أن يصدق الناس أن أجيمو روح غامضة فى ملابس

غربية، يسأل النساء أن يركعن له أثناء رقصه وبذلك لا يستطعن رؤية النصف العارى بداخل الحصيرة الذى يبدأ فى الرقص فى وضع القرفصاء . وبهذا يظهر الاختلاف بين شكلى (٧ب) و (٧أ) . وتكون النساء الراكعات فى المقدمة وبهذا يكون لأجيمو مساحة كافية ليرقص لأن الزحام يصعب حركته عنها فى أجيمو المتكرر المنتظم .

يظهر فى شكل ٨ مهرجان ماجبو Magbo فى إيكورودو Ikorodu ويتضح منه الشكل المثال للأداء العام الكامل فى المسرح الدائرى . وهذا العرض يعد عرضا تظهيريا حيث تستطيع الطقوس تهذيب الشخص وبالتالي يشعر الجمهور بالتطهير من خلال الغناء الساخر . وكل عضو من الجمهور من الرجال فى الإحتفال يحمل جرسان كأداة موسيقية . وكل شخص ( الذين يمكن أن يكونوا ٥٠٠ شخص أو أكثر ) ماعدا أربعة من قادة الأغاني ، يجلس فى مقدمة منزل (الضحية) المستهدف من الأغاني الساخرة ليستمع إلى الأغنية ليبعث إلى الحياة لأول مرة ويشارك فى التجربة . وتمضى الأغنية بصورة منتظمة بين قادة الأغنية قبل مرورها للجمهور فى الغناء .

### المسرح شبه المستطيل

يظهر فى شكل (٩) الشكل المسرحى لعرض راقص ساخر فى مهرجان أوسو Osu فى Ouuأوى الذى يحكى عن الوسين Omisen الذى يقع فى الأسر على يد إيجانمجان Iganmigan وهنا لا يمكن العرض بطريقة المسرح الدائرى لأن

المسافة بين أ ، ب هي التي لها الأهمية الكبرى في العرض . والغرض من الرقصة هو التحرك في شبه رحلة بين أ ، ب وتعرض ٧ حركات رمزية لإظهار مدى قوة العدو ثم يصعد إجانميجان منتصرا . ويمثل شكل ( ١٠ ) المسرح شبه المستطيل بإقناع أكثر . فكل امرأة يجب أن ترقص حول شجر الأكوكو Akoko وتمكث لبعض الوقت على الحدود ثم تقترب من بوابة دار العبادة لتصل لحالة من البهجة وهي أقل معياد تقليد الآلهة العظمى .

### المسرح المحاط بصورة

يوجد أمثلة قليلة لهذا الشكل المسرحي . وهو يبدو غريبا في بيئة اعتادت أن تقدم كل عروضها في الهواء الطلق . ولكن في شكل ( ١ ) نجد شرحا لهذا الشكل . في مهرجان أوليا Olua في أوس - أكيتي Osi - Ekiti ، يظهر شخصان متخفيان في منتصف الليل ( يمثلان إله الأرض وزوجته ) ويأتى الجمهور كله ليقف ويشهد عظمة هذا الإله . ويكمن سر شهرة هذين الشخصين أنهما يستطيعان أن يصبحا على إرتفاع ٢٠ قدم ويمكن أن يهبطا لدرجة قدما ن فقط أو أقل ، وهذه هي معايير طبيعتهم . وما يحدث أن الجمهور يظل على بعد كبير من العرض المقنع وعندما يقترب الوقت من الظلام الحالك في منتصف الليل ( يقوم مخرج m العرض بتوفير ضوء خافت ) ويظهر الشخصان كأنهما يزدادا طولاً أو قصراً . وبهذا الشكل المسرحي ، لا يستطيع حتى أول شخص في مقدمة الجمهور أن يرى إلا ظل شخص على بعد . وعندما يريد أحد الأشخاص أن يزداد طولاً يتحرك ناحية الجمهور أو يذهب إلى أحد الأزقة التي يخرج منها

بديل له . وعندما يريد أن يبدو طويلا حقا يذهب خلف دار العبادة ويصعد فوق  
رصيف ليظهر بشكل أطول من الجمهور .

### تعيين ( تحديد ) ساحة العرض

يعتمد نجاح دراما الطقوس بدرجة كبيرة على التفاعل بين الممثلين والجمهور .  
ويحاول المخرجون دائما تقييد الجمهور الذى يقوم بدوره بخرق القواعد لمعرفة  
ما يتم تقديمه . وهذا يحدث لأنه فى معظم الأحيان لا يوجد تحديد مادي  
واضح يفصل بين الممثلين والجمهور . ولذلك يستخدم المخرج البديل المؤقت  
لفض هذا التفاعل . وينقسموا لمجموعتين متباعدتين وهما المادى والميتافيزيقيا .

### الادوات المادية

(١) فى بعض الأحيان كانت تستخدم الحبال لتقييد حركة الجمهور ويجب أن  
يكون الحبل متينا ينظم هذا رجال أقوياء يحملون أسواطا . مثل استخدام الحبل  
فى مهرجان أولوا Olua فى أوس - أيكيتى . Osi - Ekiti

(٢) فى بعض المهرجانات ، مثل مهرجان إيجنجان يقوم بعض رجال أفيجنجان  
بحمل الأسواط أو يحملها البوليس السرى . وقد أصبح هذا شيئا هاما فى  
طقوس إيجامنجان لكى يتيح مساحة كافية للعرض والتمثيل .

(٣) فى احتفالات كثيرة يكون هناك حلقة من قارعى الطبول حول العرض  
ليوفروا بذلك مساحة كافية للممثلين .

(٤) فى الاحتفالات مثل احتفالات الأجيوم يقوم مخرج المسرح بالتقدم أمام أجبو ليفسح الطريق له .

### الادوات الميتافيزيقية

(١) فى احتفالات معينة ، مثل أوبيرين أوجوى Obiren Ojowu ، يقوم الفتى بسكب بعض من شراب " سحرى " على الأرض فى شكل دائرى ولا يسمح لأحد بأن يتخطى هذه المنطقة وبهذا يتيح للممثل مساحة جيدة للأداء . ويقال فى بعض الأحيان أن من يخطو على هذا الشراب السحرى سيصبح عقيما . وهذه الليلة عادة ما كان لها تأثير كبير .

(٢) بعض ممثلى إيجانجان يعرف عنهم أنهم يقومون ببعثرة أشياء خطيرة (Eta) لها خصائص أكله على الأرض حول المساحة التى يقومون بالتمثيل فيها . ومن يخطو على هذه الأشياء ستخوله أرجل متضخمة ( منتفخة ) . وهذا أيضا يبعد الجمهور عن مكان التمثيل .

(٣) يحرم أيضا على الجمهور أن يلمس ملابس إيجانجان أثناء العرض . وهذا أيضا لكى يوفر مساحة كافية له لأداء العرض .

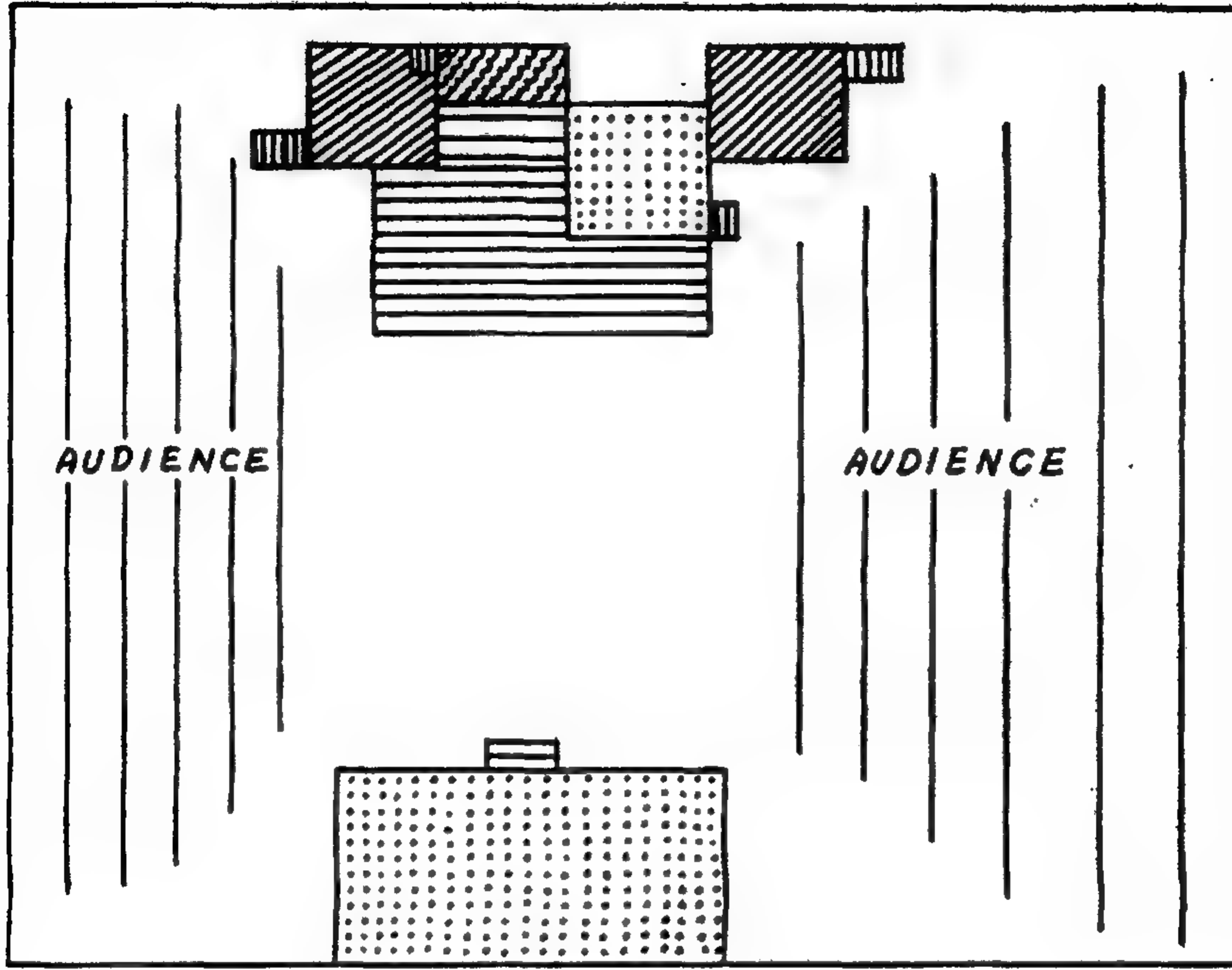
### تلخيص

كل ما تم ذكره عن مواقع الأداء المسرحى وأشكاله فنه هو خصائص لدراما الطقوس اليوروبية تجعل لها ما يميزها عن غيرها . وهى أيضا عناصر لازمة



لكى تمنع هذا النوع من الدراما من الانقطاع عن أساسها الدينى والإلهامى . وفى هذا النوع الدرامى يوجد تفاعل بين الدين والترفيه . وما يمكن الوصول إليه من توفيق بين الاثنين يسمى دراما الطقوس . ولذلك فهذه الدراما ليست دراما أرسطية تماما، رغم أن هناك بعض الحلقات فى العروض الاحتفالية خاصة الرمزية والصامتة تطابق الأداء الدرامى التقليدى .

## تعليقات الاشكال

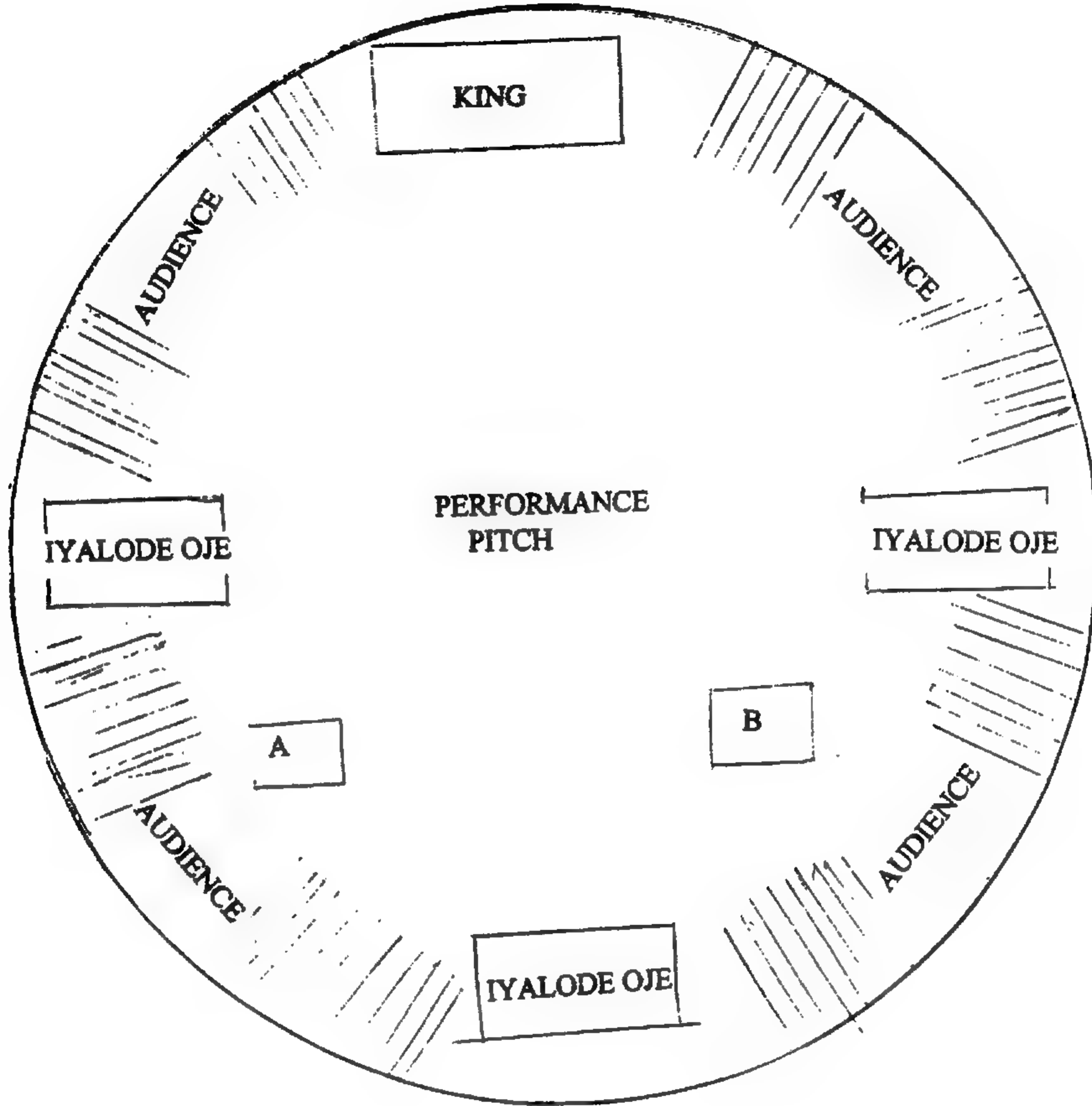


### LEVELS

	1st RAISE (LOWEST)
	2nd RAISE
	3rd RAISE
	4th RAISE (HIGHEST)

شكل رقم ٢:

٢- تخطيط خشبة المسرح لتشكواى ديتشيبى Chokwadi Ndechipi واىكينيسو  
يليفى Iqiniso Yiliphi .



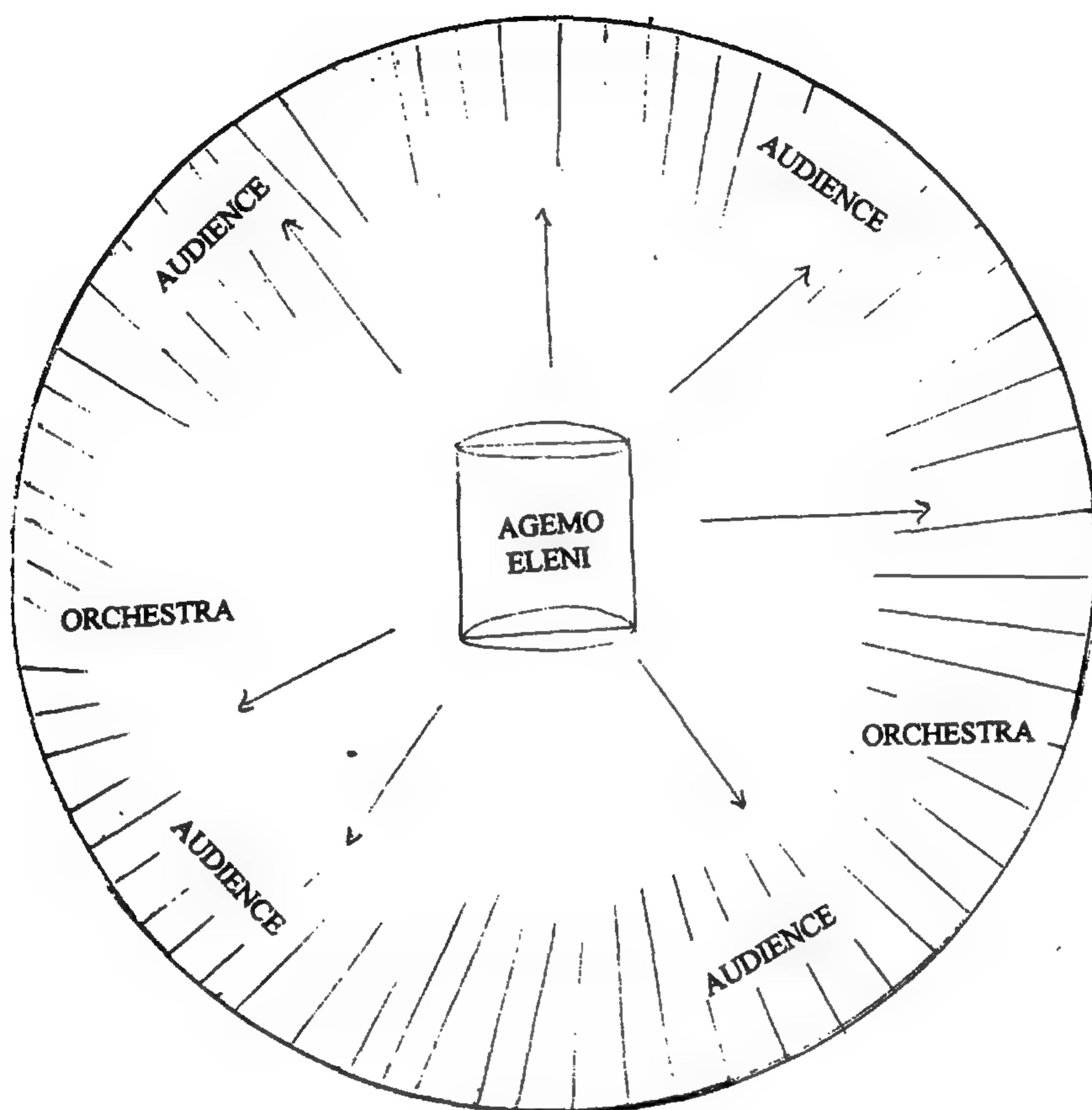
شكل رقم ٣ :

(شكل المسرح لعرض إيجانجان في إيجيبو - أجبو) . أ ، ب الفرقة الموسيقية التي يمكن أن تكون في الوضع أ أو ب . الأيالود أوجي الثلاثة يعتلون عورشا عالية . ووجودهم يؤكد تقدم الجمهور .



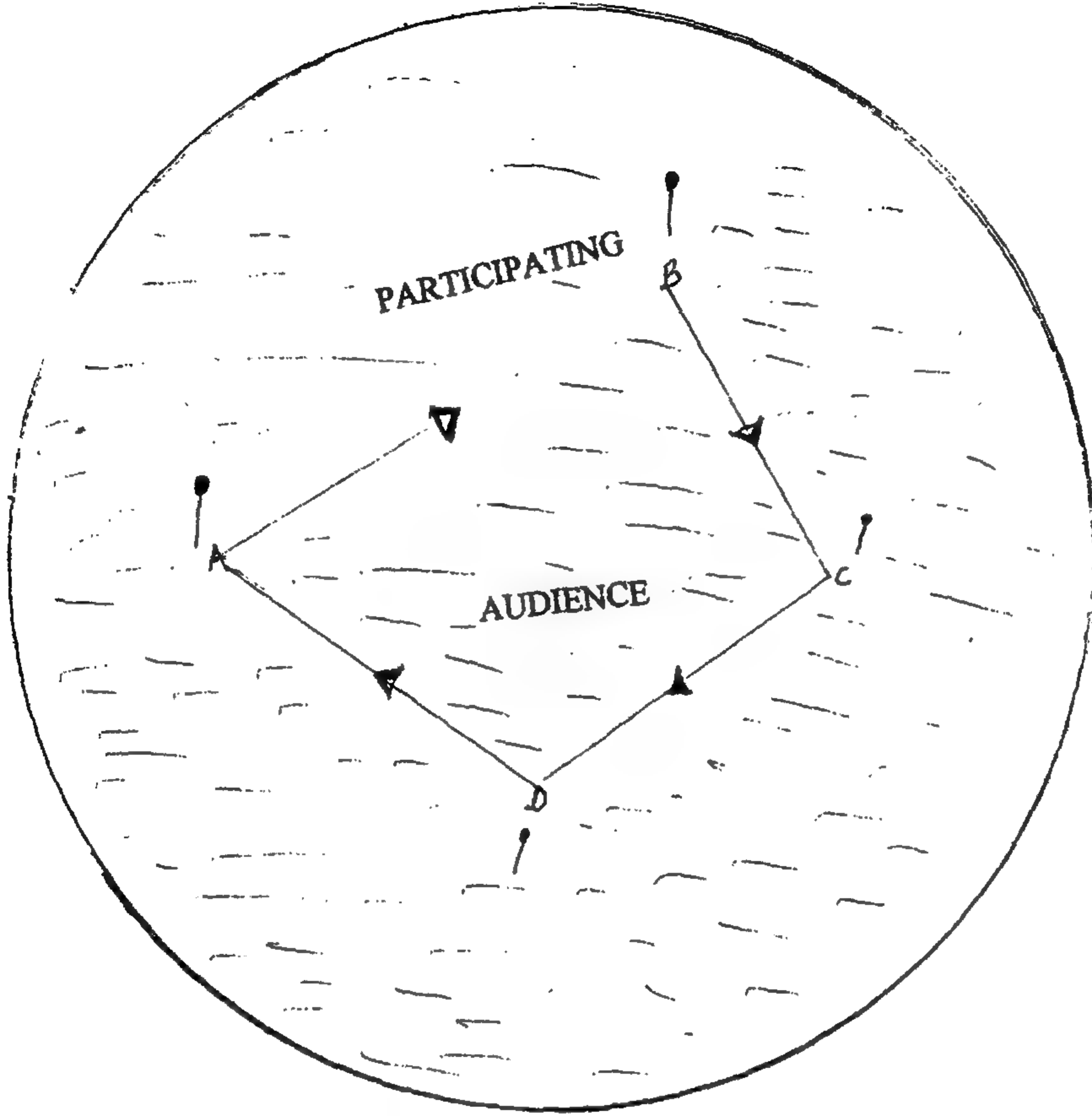
شكل رقم ٤ أ:

إله قديم يرقص فى إيماسون ، وتشير الأسهم إلى الممرات واتجاهات  
الرقص. ويخلى الممر أثناء اقترابه ثم يفلق وراءه . والجمهور فى وضوء  
واضطراب يكاد يكون خانقاً .



شكل رقم ٤ ب : (الشكل المسرحي لعرض أجيمو إلين في إيماسون)

يشير السهم اتجاه الضفدع الراقص (الراقص الذي يؤدي قفزة الضفدع) .  
 إيجمو ألين (أجيمو داخل الحصيرة) الذي يبلغ ارتفاعه أربعة أقدام هو في  
 الواقع رجل يرتدى سروالا ويغطي نفسه بحصيرة ليرقص ولكي يتم هذا الخيال  
 يطلب من النساء أن يركعن أثناء رقصه .

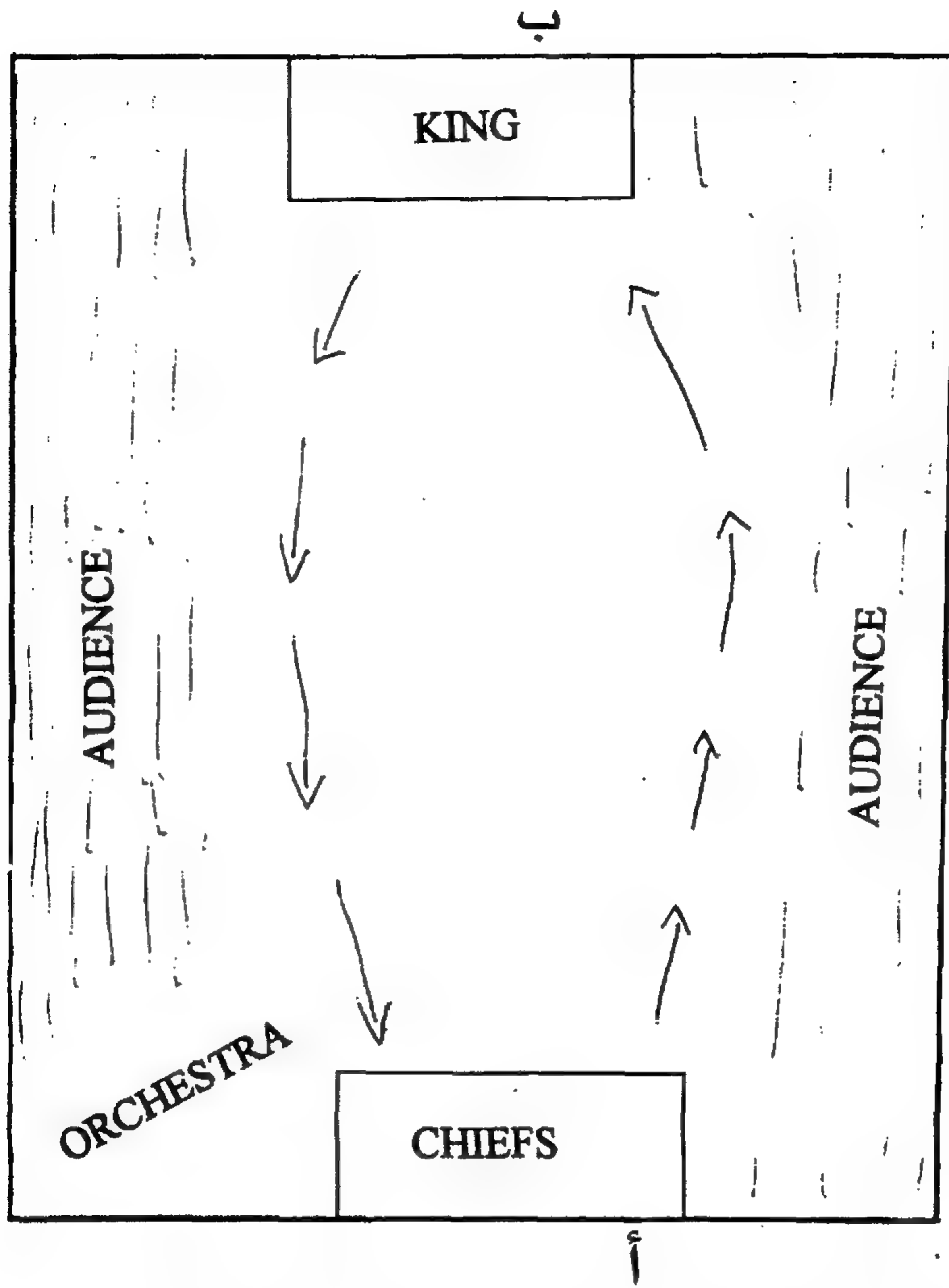


شكل رقم ٥ : (الشكل المسرحي لمهرجان ماجيو في إيكورودو)

#### قادة الأغاني

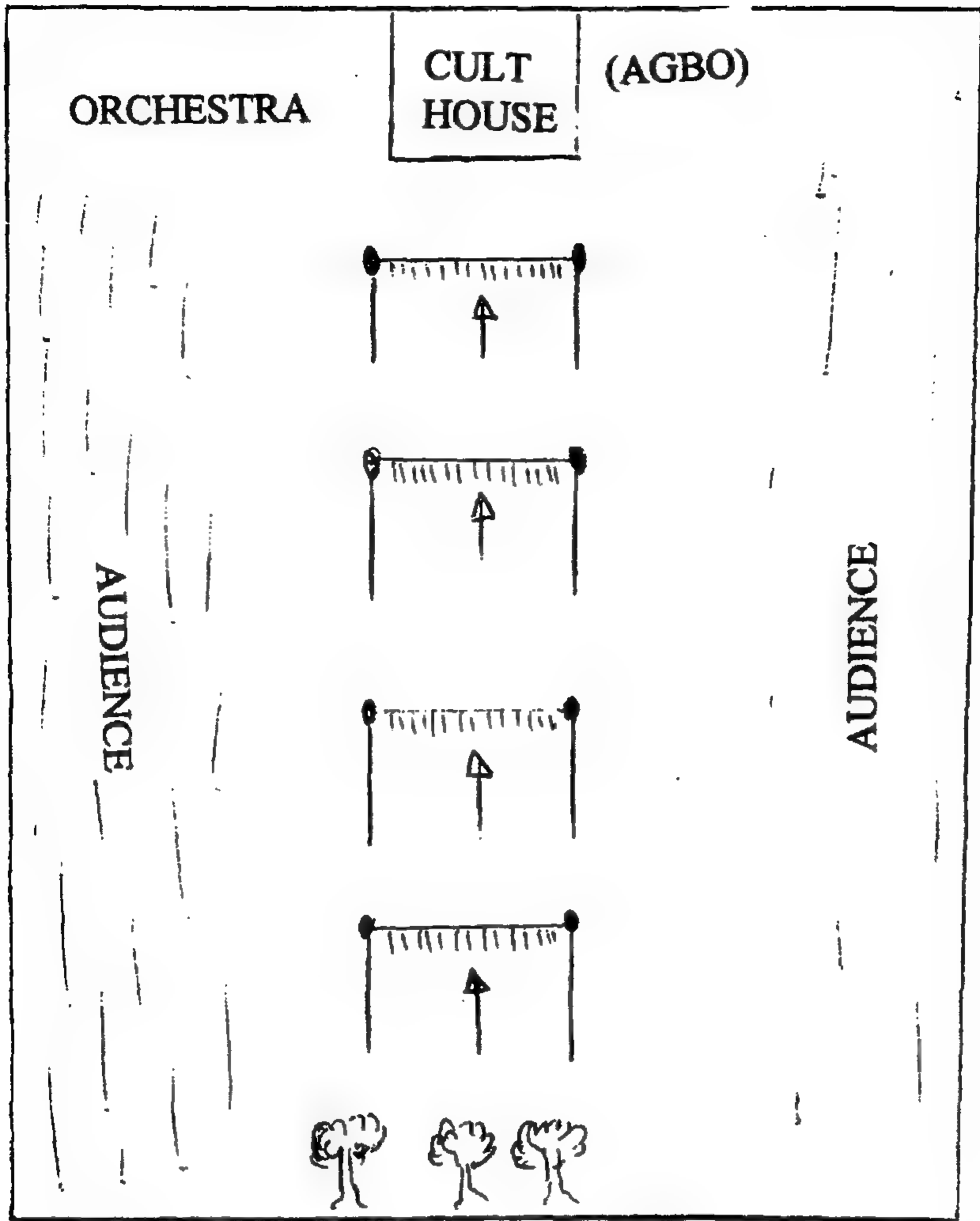
ويكون الجمهور بأكمله الذي يبلغ عدده في بعض الأحيان إلى ٥٠٠ شخص جالسا ولا يكون واقفا سوى قادة الأغاني الأربعة . ويقوم الجمهور المشارك بدور الكورس .





شكل رقم ٦ : (رقص أسيبا في مهرجان أوسو في أوى - إيجيبو)

اتجاه الرقص : م أ - ب . تشير الأسهم لوضع الراقص الذي يجعل الجمهور في حالة من البهجة . وهذا البناء يصلح لمهرجانات الملوك والعظماء .

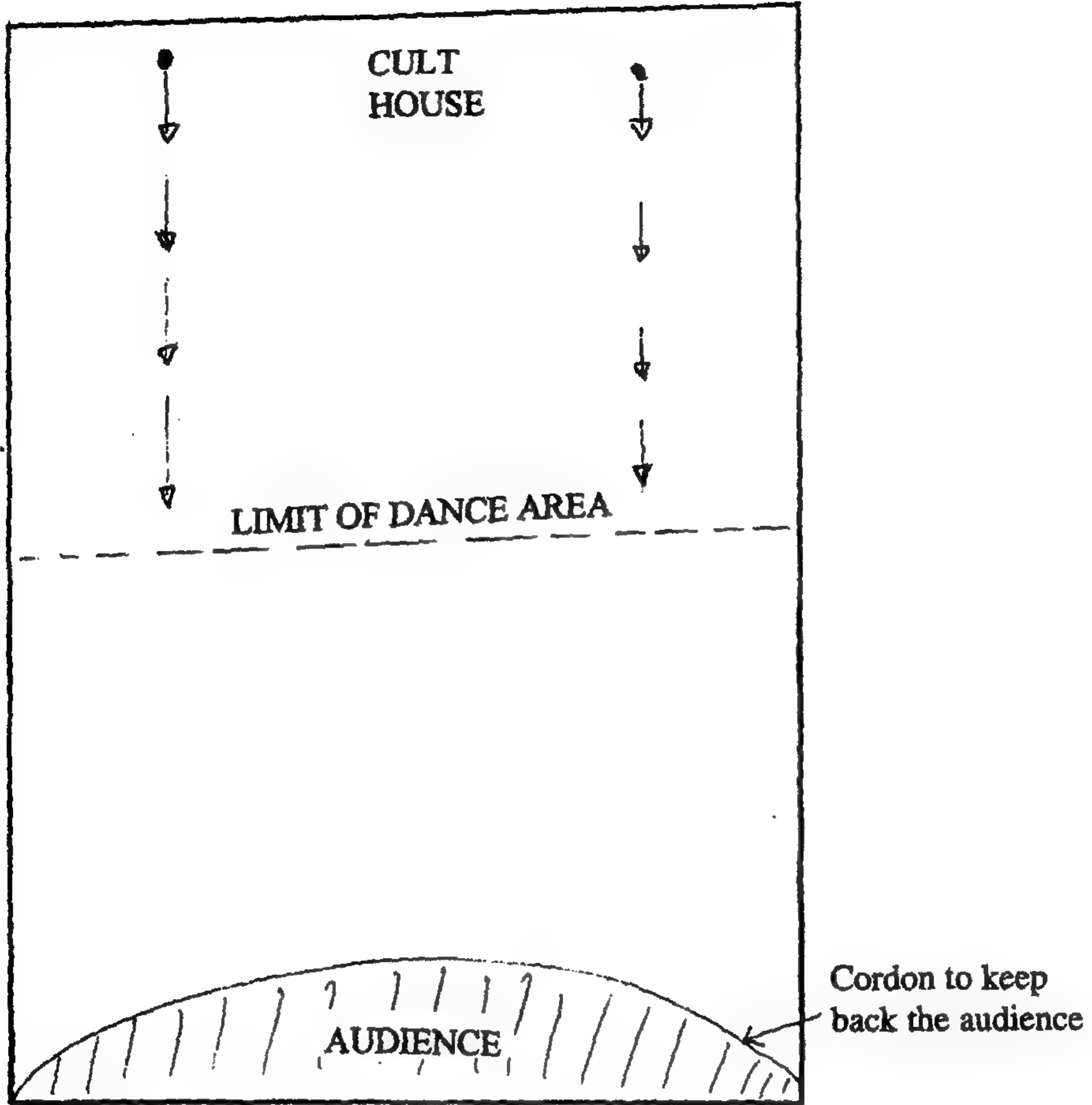


شكل رقم ٧ : (رقص نساء أولوويرى فى إيشور)

اتجاه الرقص

شجرتان من شجر الأكوكو لها أفرع النخيل والتي يمر خلالها الراقص .

جذوع شجر الأكوكو حيث يبدأ الراقصون رقصتهم .



شكل رقم ٨ :

رقص الممثلين المقنعين . اللذين باستطاعتهم أن يزدادا طولاً ( حوالى ٢٠ قدما ) وقصيرا ( حوالى قدما ) بإرادتهما ولكن فى الحقيقة تستخدم المساحة الشاسعة لإيهام الناس بذلك . وتكون الفرقة الموسيقية مختلفة .



(٦)

## دور مسرح الجمهور فى التعليم الصحي فى نيجيريا

أوجا ستيف أباه Oga Steve Abah

### صورة الرعاية الصحية

إن نظام الرعاية الصحية فى نيجيريا أمر مؤسف له . ولنبدأ بذكر هذا اللقاء:

فى سبتمبر ١٩٨٩ فى قرية صغيرة تسمى أونويوى Onywiei تعدادها حوالى ١٠٠٠ نسمة . وهو مجتمع زراعى يزرع فيه الرجال والنساء على حد سواء البطاطا ونوع من النشا وبطاطا الماء كمحاصيل دائمة ، فالزراعة على مستوى دائم مستمر .

تقع القرية على بعد ٣٠ كيلو متر من الجنوب الشرقى لأوتوكبو Otukpo مركز الحكومة المحلية وعلى بعد ٢٠ كيلو متر من طريق السيارات لأوتوكبو وبمجرد الوصول إليه أو يكونى مصحوبا بسحاب من التراب معلناً وصوله ، إن لم يكن تطفله ، لهذه القرية المعزولة عن العالم الخارجى بشبكة من الأنهار الصغيرة. وأفضل وقت لدخول هذه القرية هو فى شهور انجفاف (نوفمبر - مارس) لأنه يصعب دخولها فى الشهور الممطرة من إبريل إلى أكتوبر .

كان مقرراً وصول اثنين من اتحاد المسرح الشعبى النيجيرى لهذه القرية فى ١٣ سبتمبر لتنظيم الأسواق لمسرح ورشة عمل التنمية المتحدة لشهر ديسمبر . كانت الطبيعة هناك خضراء ،فالحشائش وفيرة والغابات ممتلئة . وعلى النقيض من ازدهار النباتات ، كان أهل القرية يبدو عليهم المرض والضعف . كثيرون منهم كانوا يسعلون ويظهر عليهم أعراض الملاريا وسوء التغذية . وتكتمل هذه الصورة الحزينة بطفل عمره خمس سنوات تدعو صورته للشفقة .

كنت فى جولة لتحية أهل القرية ثم رأيت طفلاً فى الخامسة من عمره جالسا على الأرض بعيداً عن جدته . وتطير الحشرات حوله ويبدو عليه المرض والضعف . ولاحظت بعض التقرحات فى ساقه . قمت بتحية جدته التى لم تكن صورتها أفضل حالا من حفيدها . كانت تبدو على غير ما يرام وتجلس محدقة بالطريق كما لو كانت تنتظر وصول شخص ما ، كانت الجدة تدعى أجيبجى . Oigije .

قمت بتحيتها وسألتها عن أمر هذا الطفل ، واجابت أنها لا تعلم وطلبت من الطفل أن ينهض وأعتقد أنها فعلت ذلك لتجعلنى أفحص الطفل واكتشف ما به . فنهض بصعوبة ولكن لى يصل للمكان الذى تجلس فيه جدته ، يحتاج أن يرتكز على عصاوين ولكن ذلك ليس لأن إحدى قدميه مصابة ولكن لضعفه الشديد الذى يجعله غير قادر على الاعتماد على نفسه فى السير .



وأنا لست بطبيب، ولكن بمشاهدي الطفل ، الذى لم تتاديه جدته باسمه أبداً، أستطيع أن أقول إنه يعانى من سوء التغذية . وفكرت بعد أن تركت الطفل كيف يمكن لاتحاد المسرح الشعبى النيجيرى أن يخاطب أمثال حالة هذا الطفل . بعد ثلاثة شهور من هذا اللقاء عدنا فوجدت الطفل قد مات <sup>(١)</sup> .

يوجد عدد من القضايا والموضوعات مرتبطة بهذا اللقاء . أولاً أن هناك تجاهلاً وإهمالاً كبيرين للحياة الريفية التى تمثل مشكلة كبرى للتنمية فى نيجيريا . وحقيقة أن هذه القرية التى يصعب الوصول إليها تمثل مشكلة كبيرة وخاصة أن هناك عدداً كبيراً من القرى المشابهة فى أنحاء البلاد . فهناك كثيرون من الأباء الذين ليس لهم علم ببرنامج الوقاية الموسع أو الرعاية الصحية الأولية. وأحد أسباب هذا الجهل هو عدم وجود الطرق والكبارى التى تتيح الوصول لهؤلاء القرويين . وبالتالي يصعب تقديم التسلية لهؤلاء لسببين : أولاً : عدم توافر الراحة أو الطاقة، وثانياً عدم وجود الرعاية الصحية . إضافة لذلك: عدم وجود طرق ميسرة للوصول لهذه القرى . ورغم ذلك فإن هؤلاء المزارعين هم أكثر من يدفع الضرائب وأكثر من يقوم بالإدلاء بأصواتهم بطريقة حماسية ومتعصبة أثناء الانتخابات . وهم لا يكسبون من وراء هذا الاتساق وهذا الحماس فى تحقيق حقوقهم المدنية .

ولذلك فأزمتهم تكمن فى الجهل وقلة المعلومات . والمصدر للتمتع بحياة صحية هو الممارسات الطبية المحلية. ورغم التأثير الكبير لطب الأعشاب فى

---

(١) اتحاد المسرح الشعبى النيجيرى نتاج تطور الـ Ngo قام بعمل ورشة عمل لمسرح التنمية فى ديسمبر من ٧ - ٢٢ عام ١٩٨٩ فى قرى أوتوبى وأدانكارى وأوينوى .

هذه الأماكن ، إلا أن القرويين يفضلون العلاج على الوقاية واتخاذ الاحتياطات اللازمة لمنع ظهور المرض واستمراره . ولهذا فهناك حاجة ملحة للملازمة بين الطرائق المحلية والغربية من أجل مواجهة مثل هذه الظروف الطارئة . إيجانيا Aganya التى تعيش فى قرية تبعد عن أونيوى ٢ كيلو متر ، لا حاجة لها للسير مع فريق للمواليد التقليديين لتسليمها طفلها الثانى الذى ولد بعد الأول بـ ١٢ ساعة ونصف ولا داعى بعد ذلك لعدم وفاة توأمها<sup>(٢)</sup>.

ويحدث كثيراً أن تموت النساء أثناء الولادة . فتموت ٢١ سيدة من بين ألف سيدة فى نيجيريا أثناء الولادة . ويموت حوالى ٣٠٪ من الأطفال قبل بلوغهم الخامسة . ومعدل الحياة فى نيجيريا ٥١ عاما مقارنة بـ ٧٥ عاما فى المملكة المتحدة والولايات المتحدة الأمريكية . ورغم ذلك لا يشير هذا الرقم للحياة الريفية . فهذا ينطبق فقط على سكان المدن لسببين : أولاً : يتمتع سكان المدن برعاية صحية أكثر من القرويين . نظرا لقدرتهم على دفع تكاليف الرعاية الطبية ويمكن لهم الوصول للعيادات والمستشفيات بسهولة . وهذا لوجودها فى مراكز مدنية .

وثانياً . أن سكان المدن يتمتعون برقابة غذائية وبالطبع تؤثر نوعية الغذاء على البيئة الريفية ومدى الرعاية الصحية بها . وفى وقت الحصاد ، يبدو على

---

(٢) " آراء عن المسرح الشعبى : الشفوية كتعريف للحقائق الحديثة " لأوجا آبا Oga S. Abah فى مؤتمر عن " مصطلحات حديثة وتعبيرات بديلة " جامعة بايرون ، ألمانيا ( من ١٨ - ٢١ يونيو ١٩٩٢ ) .

القرويين مظاهر الصحة - رغم وجود أعراض سوء التغذية الملاصق لهم - وهذا بالمقارنة بمظهرهم أوقات المجاعات . ويمكن لمعدل العمال النيجيريين أن يحقق موازنة صحية بمرور السنوات .

### وثيقة الصحة النيجيرية

ويحدث كل هذا ضد ما تنص عليه وثيقة الصحة القومية التي أعلنت في ١٩٨٨ التي تقول بأن " الهدف هو تحقيق مناخ صحي لكل المواطنين بحلول عام ٢٠٠٠ ، وما بعدها " تأخذ الوثيقة نص الرعاية الصحية الأولية كمدخل لتحقيق هذا الهدف لكل مواطني نيجيريا . تقرر الوثيقة تعريف ألما آتا Alma Ata للرعاية الصحية الأولية الذي يقول : -

تعد الرعاية الصحية الأولية ضرورة ملحة تعتمد على أساليب عملية وعلمية واجتماعية مقبولة وإتاحة الفرصة لدخول التكنولوجيا لكل الأفراد والعائلات في المجتمع، وبمشاركتهم الكاملة، ومن خلال تكاليف متاحة للجميع للحفاظ على الاعتماد الذاتي والتقرير الذاتي في طريق التنمية <sup>(٣)</sup> .

تقوم هذه الوثيقة على أساس تحقيق العدالة والمساواة الاجتماعية والعنصر الثالث في هذه الوثيقة هو تحمل الحكومة المسؤولية تجاه توفير الرعاية الصحية للمواطنين : -

---

(٣) ورد ذلك في وثيقة وخطة الصحة القومية ، وزارة الصحة الفيدرالية لاجوس ، نيجيريا ، أكتوبر ١٩٨٨ ص ٧ - ٨ .

تكون كل الحكومات الاتحادية مسؤولة عن الرعاية الصحية للشعب التي يمكن تحقيقها من خلال توفير الخدمات الاجتماعية والرعاية الصحية المناسبة .

( وثيقة الصحة القومية ، ص ٨ )

ورغم مرور أربع سنوات على صدور هذه الوثيقة إلا أنه من الصعب الجزم بنجاحها . هذا إذا تتبعنا الإحصائيات التي تقول بأن الحال لم يتحسن بعد ، فلم تصل بعد الرعاية الصحية والخدمات للحد المناسب . فهناك ٣٥٪ فقط من تعداد نيجيريا الذي يبلغ ٨٨,٥ مليون يشترك في الخدمات الصحية الجديدة . ولنتأمل معا هذه الأرقام .

- معدل الوفيات : ١٦ لكل ألف .

- معدل المواليد : ٥٠ لكل ألف .

- معدل وفيات الأطفال : ١٤٤ لكل ألف من سن سنة إلى ٤ سنوات .

- معدل وفيات القُصّر : ٨٥ لكل ١٠٠٠

ويزداد هذا المعدل من ١٠٠ - ١٦٠ في المناطق الريفية ( هذه الأرقام طبقا لوثيقة الصحة القومية ) .

- تموت سيدة نيجيرية كل ١٠ دقائق نتيجة لمشاكل الحمل . وهناك أيضا مشكلة الأمراض المهبلية المنتشرة في الشمال . رغم أن تعداد نيجيريا يبلغ ٢٪

فقط من تعداد سكان العالم . فإنها تمثل نسبة ١٥٪ من معدل الوفيات للأمهات عالميا . ( الأرقام طبقا لتقرير أعدته مؤسسة ماك أرثر لبرنامج السكان فى نيجيريا ) .

- وهذه الأرقام ليس من المنتظر تغييرها بحلول عام ٢٠٠٠ ، وتعد هذه السنة الصحريه لى وللعديد من سكان الدول النامية مثل عام جورج أورويل ١٩٨٤ .

- الصحة للجميع من خلال الخصخصة ٩ .

الحقيقة التى تواجه سكان نيجيريا هى انهيار نظام الصحة الحكومى ومستشفياته . ومن أمثلة ذلك قلة عدد الأطباء فى المستشفيات الحكومية . وليس السبب فى ذلك هو عدم وجود أطباء مدربين وللحق فإن عدد الأدباء الناتج سنويا من معاهد التدريب فى تزايد ولكن هناك الكثيرين منهم الذين يفضلون العمل بالقطاع الخاص ومعدل الأطباء فى نيجيريا هو ١ لكل ٢٠٠٠٠ شخص . وهذا بالطبع أقل بكثير من معدل الأطباء العالمى الذى تقره منظمة الصحة العالمية وهو ١ لكل ٥٠٠٠ شخص .

بالإضافة لذلك ، هناك نقص شديد فى العقاقير الضرورية فى المستشفيات . علاوة على ذلك فإن العقاقير المتاحة باهظة الثمن ، وليست فى متناول مواطنى نيجيريا البسطاء . أيضا الانتظار لساعات طويلة لى يستطيع المريض الدخول للطبيب فى المستشفيات الحكومية . كل هذا أدى إلى اتجاه عدد كبير من مواطنى نيجيريا للمستشفيات والعيادات الخاصة . ولم يكن ذلك بناءً على

رغبتهم، ولكنهم أجبروا على ذلك نظراً للأسباب السابقة فهم يفضلون العيادات الخاصة على الانتظار لساعات طويلة في المستشفيات العامة ومواجهة الأسعار الباهظة للعقاقير . وأدى ذلك إلى انتشار المستشفيات الخاصة في الخمس سنوات الأخيرة .

يتضح من كل ذلك أن نظام الرعاية الصحية أصبح عملاً تجاريًا . ولنتأمل سوياً تكاليف الخدمات الطبية والفرق بينها وبين المستشفيات العامة والخاصة:-

نوع الخدمة	المستشفيات العامة	المستشفيات الخاصة
حجز العيادة الخارجية	٥ عملة نيجريا نيارا	٢٠
الاستشارة	مجاناً	٢٠
رعاية الحوامل	٥٠	٥٠٠
ولادة عادية	٢٠٠	٣٥٠
ولادة قيصرية	غير متاحة	٥٠٠
العمليات الجراحية: للمتميز	٨٥٠	١٥٠٠
متوسط	٥٥٠	---
العادى	٢٥٠	٣٥٠



زادت هذه الأسعار بمعدل من ٣٠٠٪ إلى ٧٠٠٪ من عام ١٩٨٦ إلى عام ١٩٩٢ خاصة فى المستشفيات العامة <sup>(٤)</sup> هذه الإحصائيات تؤكد أن الصحة للجميع يبقى حلم لحوالى ٧٠٪ من سكان نيجيريا .

### دور مسرح الجمهور فى التعليم الصحى

لعلنا نتساءل ما دور مسرح الجمهور أو المسرح العام فى ظل هذه الظروف من الإهمال والفجوة الكبيرة فى نظام الرعاية الصحية والظلم الاجتماعى ؟ هل سيقوم هذا المسرح بتشجيع سياسة الاعتراض والرفض ؟ وهذا ليس الغرض منه إيجاد خلاف بين الرفض والقبول، ولكنها مفاوضات لحدوث توازن بين نقطتين متناقضتين .

الاتجاه لعمل برنامج تنمية يتضمن الرعاية الصحية فى الدول النامية يتطلب تنفيذه خمس سنوات . وفى معظم الأحيان تكون هذه البرامج غير متقنة ولا تدخل خطة التنمية حيز التنفيذ وتبقى مجرد إعلان . ولكى تصبح التنمية حقيقة يجب أن يشارك كل الأفراد والهيئات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وبذلك يتحقق توزيع عادل ومتساوى للموارد ومستوى المعيشة . كما يذكر جوليوس نيريرى Julius Nyerere فى كتابه " الإنسان والتنمية " .

---

(٤) الأرقام المذكورة عن المستشفيات العامة طبقا لمستشفى جامعة أحمد وبيد التعليمى والمستشفيات الخاصة طبقا لإحصائيات مستشفى ليس فى زاريا .

(٥) " الإنسان والتنمية " ليوليوس نيرى Julius K. Nyerere لندن ، مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٧٤ ص ٢٧ .

" إن التنمية تنتج الحرية، ولكن لا يمكن أن تنمى البشر وإنما يجب على الناس أن يطوروا أنفسهم ....، وهذا يحدث بأخذ قراراتهم بأنفسهم... وبمشاركتهم الكاملة - كى تحدث المساواة. فى المجتمع الذى يعيش فيه الإنسان".

إن الإنسان هو محور التنمية . وبالتالي يجب أن توفر التنمية الصحية الجيدة للإنسان . أى أن تنشأ نظاماً صحياً مناسباً ومتاحاً لكل فرد . وأن توفر للأفراد الأمن الغذائى بأسعار مناسبة . ويجب أن تتاح للفرد حرية الاختيار والتعبير . وأن يشارك فى الأمور المدنية والسياسية . وبذلك يتحقق للفرد الحرية الكاملة فى مجتمع ديمقراطى . ولذا سنواجه حقيقة أن مثل هذا الفرد وهذا المجتمع سيصبح مجتمعا مثاليا وسيبقى كذلك فى السنوات المقبلة .

يكمن دور مسرح الجمهور فى ظل هذه الظروف فى كونه يساعد على تشجيع ومساندة خطط التنمية البديلة . ويعمل أيضا كوسيلة اتصال للتنمية . ويعمل هذا النوع من المسرح فى نيجيريا لتحقيق هذه الوظائف فى مجالات الزراعة والصحة يستطيع مسرح الجمهور فعل الكثير لما يتمتع به من خصائص .

### **مسرح الجمهور**

يعرف مسرح الجمهور فى إفريقيا بالمسرح العام أو الشعبى أو مسرح التنمية أو مسرح التنمية المتكاملة . كل هذه الأسماء تشير للمسرح نفسه . ومسرح الجمهور يهتم بمناقشة مشاكل الناس بلغتهم وأشكالهم الفنية ومصطلحاتهم . وبهذا يكون له تأثير ثقافى قوى . فهو يحترم الخلفية الثقافية للبيئة التى يعرض

فيها والتي يعمل من خلالها لينال القبول . وما نبغى إثارته هنا هو مكانة الثقافة فى التواصل والبيئة . وبما أن مسرح الجمهور يدرك العوامل الثقافية فإنه يصبح وسيلة لدمج الثقافة مع التنمية أو فى طريق التنمية . ويختص مسرح الجمهور بمناقشة موضوعات الناس والقضايا الشرقية . ولهذا فهو يتناول الموضوعات ذات الصلة المباشرة بالجمهور . وهو يتطلب مشاركة الجمهور، وبهذا يولد نوعاً من المناقشات الحميمة والمعضلة للموضوعات التى يطرحها، وبذلك يجعل الأفراد يساهمون فى بناء المجتمع . وهذا التداخل بين الأفراد يجعل لديهم ثقة بأنفسهم وبقدراتهم . وينتج عن ذلك هوية جماعية ومفهوم اجتماعى . ويصبح الطريق ممهداً لمسرح الجمهور للعرض . وهو بحق مسرح لخلق نوع من الوعى والسلطة مما يجعله ممتعاً لمزجه بين التسلية والترفيه . ومما يجعله مقبولا أيضا اهتمامه بالاحتفال والابتهاج بالحياة، رغم المشاكل العديدة التى يواجهها القرويون الفقراء. فهم يسعون للحياة والابتهاج وتحقيق السعادة ، ويرون أحلامهم وقد تحققت، فهم يواجهون المشاكل لإيجاد الحل المناسب لها . وفى هذه البيئة يمكن تقديم المشكلة من خلال أغنية أو رفض . وتقديم الحل والاحتفال بإيجادة الأغاني والرقصات ودقات الطبول . ولذا فإن الفن الشعبى يصبح وسيلة قوية لتحليل قضايا المجتمع وتحديدها.

### دراسات الحالة

(١) مشروع مركز مرضى الجذام : مسرح للمعلومات والعلاج النفسى، اقرأ

هذا السيناريو ( النص ) : -

رجل وامرأة تم معالجتهم من الجذام ثم عاد كل منهما إلى قريته . ورغم معالجتهم إلا أنهما منبوذان من المجتمع لأن الناس تتصور أن من يصاب به هذا المرض لا يمكن أن يشفى منه . وهناك اعتقاد شائع بأن هذا المرض لعنة وعقاب يصيب الشخص الشرير .

هذه الصدمة النفسية والضغط العصبى لم تستطع المرأة تحمله فعادت إلى مركز علاج الجذام وطلبت أن تبقى فيه للأبد رغم أنه تم علاجها نهائياً . فقام الطبيب بإسداء النصيحة والمشورة لها بأن تعود لبيتها وتمارس مهنة الحياكة التى تعلمتها أثناء فترة علاجها فى المركز .

بينما تعرض الرجل للكثير من ألم المعارضة والرفض لوجوده فى قريته فتطلب المرأة من الرجل أن يتعاوننا على محاربة ما يتعرضان له من آلام من قريتهما وانتهى الأمر بهما بالزواج . وبدأت المرأة فى ممارسة مهنة الحياكة وقام الرجل بإنشاء محل للنجارة التى تعلمها هو أيضا أثناء فترة بقاءه فى مركز علاج الجذام . وبالطبع واجها الكثير من العقبات فى البداية ولكن جودة إنتاجهما جعلت لهما عملاء كثيرين .

وأصبحا من العناصر المنتجة فى المجتمع وفى تنظيم برنامج التعاون الذاتى وأصبحا من أصحاب الآراء السديدة . وأصبح المجتمع الذى نضر منهما فى البداية أول من اعترف واعتمد على قدراتهما .

ويتضح من هنا عدة نقاط ، أولاً : أن مرضى الجذام يعاملون بقسوة شديدة ونفور من المجتمع . ثانياً : يعلق فى ذهن الناس الكثير من الخرافات عن أسباب

إصابة الشخص بهذا المرض . ثالثاً : المريض بالجذام مثله كمثل أى فرد آخر فهو عضو نافع ومنتج فى المجتمع رغم مرضه .

والجذام هو مرض من الأمراض ينتشر فى المناطق الحارة ويفزو الجسم خاصة الجهاز العصبى . وتكون نتيجته التورم والشلل والفقد التام للأجزاء المصابة بالفرغرينا . وأكثر الأجزاء عرضة للإصابة هى الأصابع والأنامل والأنف والأعين التى تصاب بتشوهات خطيرة . ومازال هذا المرض مثيراً للقلق من الشعبى النيجيرى . فهناك شائعات عن هذا المرض بأنه وراثى وأنه لا علاج له وأنه لعنة . ولكى تكتمل المشكلة فإن عدداً قليلاً من الأطباء يوافقون على العمل بمراكز علاج الجذام فمثلاً لا يوجد طبيب نيجيرى واحد فى مركز زاريا لعلاج الجذام.

من إيجابيات مشروع مراكز مرض الجذام عام ١٩٨٦ ، ١٩٨٨ تعريف الناس بنوعية المرض وأعراضه وإلى من يتوجهون لطلب المشورة والمساعدة . وتعريفهم أيضاً بمدى المعاناة والألم النفسى الذى يسببه المرض للمريض وخاصة عند محاولته الرجوع والاندماج مرة أخرى فى مجتمعه . وكان من أهداف المشروع أيضاً تشجيع الأطباء على العمل بهذه المراكز لمساعدة المرضى ومحاربة هذا المرض .

وكان السيناريو السابق يعالج مشكلة تأهيل المرضى وقد توجه المشروع أيضاً نحو الحقائق الأساسية ونقاط سوء الفهم والمعرفة بهذا المرض . واكتمل هذا بالمرحبة الثانية .



## السيناريو الثانى

مجموعة من الممثلين يظهرون على خشبة المسرح يحملون إعلانات عن أعراض ومراحل الجذام . ثم يظهر الطبيب لكى يشرح للجمهور ما جاء فى هذه الإعلانات :

العلامات الأولى : بقع بنية على الجسد وعندما نحاول وخزها بأى شئ حاد لا يحدث أى تأثير . وفى هذه المرحلة يكون من السهل علاج المرض . وتختفى هذه البقع . وعندما تظهر مرة أخرى بعد فترة من ٦ شهور إلى سنتين يبدأ المرض فى مهاجمة أجهزة الجسم : الأصابع ، الأنامل ، العيون ، الأنف ، ... وفى هذه المرحلة أيضا يمكن علاج المرض ولكن تحدوه بعض الأضرار وتأخذ وقتا أطوال فى العلاج . وهو ليس بمرض وراثى ولا هو لعنة تقع من الرب . على شخص شرير .

يظهر اثنان من الممثلين يكشفان للطبيب بقعا بنية على جسدهما ويريدان معرفة ما إذا كانت هذه البقع تشير لإصابتهم بالمرض . فيؤكد الطبيب أن أحدهما مصاب بالمرض ولكن الآخر سليم . ويتم إحالة الشخص المصاب إلى مركز زرايا لعلاج الجذام .

أجريت أبحاث مع الأطباء والمرضى فى مركز زرايا حول حقائق هذا المشروع وكانت المسرحيات تعرض فى هذا المركز وفى قرىتي مياجانا وتودان ساركى . وتبعد قرية مياجانا 20 Maigana كيلومتر عن جامعة أحمد وبيلو فى الشمال



الشرقى فى الاتجاه لجوس Jos، وتبعد قرية تودار ساركى 6 Tadun Sarki كيلو متر عن سد الجامعة .

وأثناء العروض كان هناك استجابة قوية من المرضى فى المراكز . وذكروا أن هذه المسرحيات عكست مشاكلهم بدقة وعبر بعضهم من عدم قدرتهم على مواجهة رفض المجتمع له وذكر البعض أنهم لا ييغون العودة لديارهم مرة أخرى بعد اتمام العلاج . وأثناء العرض فى قرية مياجانا صعد أثنان من الجمهور للكشف عن بعض البقع فى أجسادهما . وكانا يرغبان فى أن يفحصهما الطالب الذى يقوم بدور الطبيب فى المسرحية . وبعد عرضها فى قرية تاندان ساركى بثلاثة أيام حضر أحد الطهاة للجامعة راغياً فى المساعدة بعد كشفه عن إصابته بمرض الجذام .

### أزمة العمليات

رغم كل الإيجابيات الناتجة عن هذا المشروع فقد كان مجرد تدريب، وليس برنامجاً تتبعه مجموعة من النشاطات . ولنجاح مشروع تنويرى كهذا نحتاج المعلومات للانتشار لفترة طويلة من الوقت . ويحتاج الأمر لتهدئة الآلام الناتجة عن التشوهات الجسدية التى يتحملها المريض طوال حياته . ويحتاج أيضا لوجود مشورة ورعاية دائمة لإصلاح الآلام النفسية المزمنة التى ستظل مؤلمة طالما يعبس المجتمع فى وجه المصاب . ودور المسرح فى التعليم الصحى هو إصلاح هذه الآلام النفسية، بينما يكون لمسرح الجمهور دور قاصر على وضع النهاية لهذه الآلام . وهذه النهاية تكمن خارج المسرح من خلال المعاهد والمؤسسات وغالبا لا تملك

المنظمات المسئولة عن انتشار هذا المسرح القدرة على انشاء المعاهد والمؤسسات  
لكى تتعامل مع آثار حركاتها ونشاطاتها .

## (٢) الأمراض المهبليّة : تأهيل طبي أم إصلاح ثقافى ؟

تنتج الأمراض المهبليّة عن حالات الولادة المتكررة ، وهو عبارة عن صنع فتحة  
بين المثانة والمهبل . هذا القطع يعرف عامياً بقطع ( غالباً الختان ) Gisdhiri  
ويقوم به الحلاق ليتسع الممر لولادة الطفل . ومن جراء هذا لا تستطيع الفتاة  
التحكم فى التبول نظراً لمبالغة الحلاق فى القطع . وإذا اخترق القطع الشرج  
سيفقد المريض ( أو لنقل الضحية ) القدرة على التحكم فى التبول والتبرز وبهذا  
تكون الزوجة مصدر نفور لزوجها حيث إنها تصبح بذلك " نجسة " !

تكثر هذه الأمراض بين الفتيات من سن ١١ : ١٥ سنة حيث يتزوجن فى هذه  
الأعمار الصغيرة ، وتقوى هذه المشكلة بين مسلمات شمال نيجيريا حيث يُنظر  
للزواج المبكر على أنه حماية للبنات . ويتحول الكثير من الزوجات "الأطفال"  
اللاتى يفتقرن إلى الرعاية الصحية للتسول فى الشوارع لاستمرار ممارسة  
الحياة . والقليل منهن يجدن مكاناً فى مستشفى جامعة أحمد وبيلو فى زاريا  
للعلاج . وتوجد مراكز لعلاج هذه الحالات أيضاً فى كانو Kano ولكن الطريق  
طويل والمشكلة تتفاقم .

هناك منظمتان غير حكوميتين تعنى بأمراض النساء المهبليّة هما : " البناء فى  
نيجيريا " و"اتحاد مسرح نيجيريا الشعبى" . المنظمة الأولى تحارب القضايا

الخطيرة من خلال الزواج وحقوق الملكية . والمنظمة الثانية تهتم بتشجيع المشاركة فى عملية التنمية . وتبادل المعرفة من خلال المسرح الشعبى والاستراتيجيات الأخرى.

وكان هناك الكثير من النشاطات لمواجهة مشاكل الأمراض المهبلىة . كان من بينها ورشة عمل ليوم واحد نظمتها منظمة " النساء فى نيجيريا " فى ٢٥ نوفمبر ١٩٩١ وكانت الدراما جزءاً من عملية التوعية . وكان موضوع المسرحية التى قُدمت بسيطاً ومباشراً وكانت بعنوان " ورطة النساء " .

تزوجت فتاة فى الثانية عشرة من عمرها اسمها ميمونة من رجل وكان متزوجاً بالفعل من ثلاث أخريات . وكانت ميمونة قد أُجبرت على الزواج من هذا الرجل العجوز .

بعد زواجها بفترة قصيرة أصبحت حاملاً ... واستدعيت القابلة لمساعدتها فى ولادة الطفل . وكانت عملية الولادة صعبة ومعقدة وعندما فشلت كل محاولات القابلة فى ولادة الطفل قامت بإعطائها مزيج من الأعشاب وعندما فشلت فى ولادة الطفل قامت القابلة بعملية القطع .

ثم أسرعوا بميمونة للمستشفى فى النهاية بعد ثلاثة أيام من الولادة الطفل ، أصبحت ميمونة تعاني من مرض مهبلى وقام الزوج بطردها من المنزل بعد ذلك نظراً لعدم قدرته على تحمل ظروفها الصحية . فاضطرت ميمونة للتسول نهاراً والعمل ليلاً كفتاة ليل .

وفى أحد الأيام قابلت صديقة قديمة لها من أيام الطفولة تسمى زينب التى أصبحت الآن طبيبة وحكت لها ميمونة قصتها فأخذتها للمستشفى لتقوم بعلاجها ثم تكفلت الطبيبة بصديقتها إلى أن استطاعت الاعتماد على نفسها .

## الموضوعات

ما قدمته ممرضات وعمال مركز يا كاوادا للرعاية الصحية من أعمال مسرحية تحوى العديد من الانحرافات التى يمكن من خلالها مناقشة مشكلة الأمراض المهبلية . أولاً : عدم تقدير الفتيات الصغيرات للزواج نظراً لرغبة الآباء فى تزويجهن مبكراً . وهم يريدون بذلك أيضاً أن تذهب الفتاة لمنزل الزوجية فى براءة العذراء حتى تتجنب الأسرة أية معاناة . ورغم ذلك هناك عدة أسئلة تطرح نفسها : من هو الجدير بالاحترام ؟ وعلى حساب من ؟ ومن هو الذى يضع القوانين ويصدر الأحكام ؟ ويتضح من الدراما التى تعرض ومن واقع الحياة أنه لا يد للبنيات أو النساء الأمهات فى كل هذا بل الآباء أو الرجال هم المسئولون عن كل هذا . ولذلك فهم من تجب مسائلتهم واتهامهم .

إذا كان تصرف الأب ناتجاً عن اهتمام ورعاية حقيقة لابنته فإنه سيهتم بما يمكن أن يحدث لها بعد زواجها المبكر. إن الأطفال المتزوجون هم الضحايا من جراء هذا التصرف . فهن يتزوجن فى سن غير مؤهلة جسدياً أو نفسياً للزواج ، وينتقلن من بيوت آبائهن لى يصبحن مسئولات عن بيوت وحدهن فى الوقت الذى يحتجن فيه لأن يتولى أحد رعايتهن . وأيضاً يواجهن ألماً شديداً ينتج عن العلاقة الزوجية والولادة لأنهن لم يصلن بعد لسن النضوج لتحمل كل هذه

المسئوليات ، وإنه لمن المؤلم حقا وغير المفهوم أن ينفر المجتمع من هذه الفتيات اللاتي يتعرضن للأمراض المهبلية والتناسلية .

إذن ما هو دور مسرح الجمهور فى هذه الأمور ؟ هل يجب أن يهتم فقط بتوعية الفتيات للاتجاه للمراكز العلاجية أو يجب أن يركز على الإصلاح الاجتماعى، وهو أن يعترض على الممارسات والتقاليد التى توجب الزواج المبكر ؟ يجب أن يتضمن دوره كل هذا . ولكن يجب مناقشة هذه المشكلات فى إطار مفاهيم المرأة . فى مسرحية " ورطة النساء " نجد صديقة ميمونة التى لم تضطر للزواج المبكر لدخولها المدرسة ولذا فلم تعاني من أى أمراض . وذلك لأنها تحتاج وقتاً لتهى تعليمها فهذا يجعلها أكثر نضجاً ووعياً وإدراكاً ويجعل لها آراءها النقدية . وبهذا يكون لها القدرة على حرية الاختيار . فالتعليم يعد وسيلة لإتاحة الفرصة الجيدة للمرأة ويجعلها أكثر قدرة وتمكناً فى المجتمع .

وبتقديم هذا التحليل يتضح الدور الحيوى والفعال لمسرح الجمهور . لقد حضر عرض المسرحية قابلات وطهارة من القرى المحيطة . ومرضى أيضا شاركوا فى ورشة العمل . وفى نهاية العرض اعترف المرضى بتجاربيهم . إن الرائحة الكريهة للمرض كانت تتسرب للجمهور من خلال رواية النساء لتجاربيهن . وبهذا تتجسد الدراما وألقت باللوم على الأفراد والمجتمع لأنهم كانوا سبباً فى وقوف هذه النساء أمام الجمهور بهذه الصورة المهينة .

يشارك الطهارة والرجال من القرى مع القابلات فى تأكيد الأحداث الدرامية كانعكاس حقيقى لما يحدث فى البيئة التى يعيشون فيها . ويقبلون جزئياً تحمل

المسئولية ومحاربة الجهل ووعدوا بتغيير الأمور ربما من واقع احساسهم بالذنب واعتبروا ذلك الوعد تكفيراً عن ذنوبهم هذه . ولكن دور مسرح الجمهور لا يقتصر فقط على الأخذ بالوعود ولكن يجب العمل أيضاً على تغيير الظروف على المستوى المحلى والقومى . وبذلك تتحقق وظيفة مسرح الجمهور من خلال الأفعال والإنجازات التى تغير الوضع الحالى .



(٧)

اليد التي تطعم الملك

ويل أوجيونيمى Wale Ogunyemi

الشخصيات

- اكيلايا ، الملك الأب .
- اوجيدان ، حارسه الخاص .
- اوديدي ، محاربه .
- اولوا ، قسيس الآلهة .
- إياجان ، قسيصة الآلهة وقائدة النساء .
- متنكرون واهل البلد و المحاربون وقارعو الطبول .
- المكان ، نيجيريا .
- الزمان ، القرن العشرين .

وسط المدينة

مجموعة من الواقفين فى وسط خشبة المسرح بحيث لا يشغلون منها حيزاً كبيراً . يوجد مقعد ملكى مزين بشكل فى غاية الفخامة والروعة مغطى دائماً

بمظلة حتى يكون له استخدام خلال أحداث المسرحية أى عندما تتجه الأحداث لداخل القصر الملكى . والمكان الرحب المتبقى على خشبة المسرح متروك للأماكن المختلفة التى ستتقل إليها الأحداث خلال العرض . الأصوات والأضواء تأتيان من خارج المسرح . الناس تأتى كالعاصفة يتجولون حول الجمهور ويوجهون لهم الأسئلة .

**الشعب:**

لقد فقدنا كنزنا ولكننا لا نعلم من سرقه . هل تعلمون أنتم ؟

**أوديدى:**

( يسرع إلى خشبة المسرح فى زى مدنى ) لا ، لا تسألوا هؤلاء الطيبون ولا تتهمونهم بكونهم شركاء فى الجريمة ! ( يغادر الشعب القاعة وينضمون لأوديدى). هؤلاء الناس ليسوا إلا عابرين وهذه ليست بجريمة . لذا اذهبوا لأهلنا فعدو الرجل يقبع بمنزله . اذهبوا للقرى المجاورة وواصلوا التحقيق . (يخرج الشعب فى اتجاهات مختلفة ) أقدم لكم اعتذارى أيها الطيبون . لم يكن مقصودا إحراجكم ولكننا يائسون ، لو لم تكن الطائرة حلفت فوق بيوتنا وسرقت دجاجنا ، لم نكن سنصبح قلقين هكذا . إن المشكلة تكمن فى أن هذا المجتمع كان آمنا حتى وقت قريب يحوى تحفا فنية قيمة . ولكننا استيقظنا ذات يوم فوجدنا كنزنا وقد ذهب ، هذا الكنز الذى طالما افتخرنا به . لقد استولى عليه بعض معدومى الضمير ويعلم الرب إلى أين أخذه . إنه لنذير شؤم . ومن الآن أصبح

كل ما يهمنا هو محاولة العثور على هؤلاء قبل ان يذهبوا بكنزنا بعيداً وراء البحار . نحن بحاجة إلى أى معلومات تقودنا إليهم إذا كان لديكم ما تخبروننا به . يجب ان نحمل البعض مسئولية ما حدث وإلا ستصبحون انتم موضع اتهام .

أورور:

( مسرعا ) اوديدي : اوديدي :

أوديدي:

أورور هل حالفكم النجاح ؟

أورور:

لقد انتهينا . لقد رحل سيد آلهة الحرب :

أوديدي:

أوجان اختفى ؟

أورور:

لقد زارت إياجان ، قسيصة الآلهة الضريح ليلة امس والقت على أوجان تحية المساء وقدمت القرابين ولكن مع الفجر اختفى واختفى القريران . لقد هرعنا إياجان للقصر ولكن للأسف القى إليها الملك باللوم على إهمالها ، ان الأمر كله يا اوديدي . لم يذهب هؤلاء الحثالة بعيداً انا أؤكد لك هذا لذا يجب ان نسرع للحاق بهم .

**أوديدي:**

وبسرعة .

**أووو:**

لقد استدعيت أرواح أسلافنا طلباً في مساعدتهم . فهم يتولون أمر المطر .  
وهو القادرون على استكشاف الطريق ويساعدوننا على تتبع هؤلاء الأوغاد (يعود  
فريق البحث ويبدو عليهم مظاهر الإرهاق والحزن) هل حالفكم الحظ ؟ (أشاروا  
برأسهم بالنفي وجلسوا ، على الأرض) .

**إياجان:**

(تصرخ بصوت مرتعش خارج المسرح ) اجانووو د اجانووو د ( يفزع الشعب  
ويقفز لأعلى وأسفل متجهاً ناحية الصوت . تدخل إياجان ويفسح لها الطريق).  
لقد نظرت أمامي فلم أجد حارساً . ونظرت خلفي فلم أر شيئاً لأوجان ، سيد  
آلهة الحرب . هل لي أن أعرف لماذا اختفى دون أن يعلمني ، كنت سأعد له مكاناً  
مريحاً بين أحضانتي . والآن جيراننا مستعدون لانتزاع أرضنا منا وهدم مجتمعنا  
الآمن . ولكي نحافظ على وحدتنا يجب أن نسرع وراء هؤلاء المحتالين . لأننا لو  
تأخرنا اليوم ، ستهدم الديمقراطية . أرجو منكم أن تستعيدوا سيد آلهتنا ليكون  
النصر حليفنا .

( يقترب صوت الطبول )

**أوديدي:**

إن أرواح أسلافنا بالخارج ، فلترحل النساء .

(تخرج المرأة التي تصحب إياجان . يدخل المتنكرات مع اوورو . يرقصن لأجل الموتى . ثم يتوقف ويضرب متعلقاته المقدسة ثلاث مرات على الأرض ، يتوقف صوت الطبول ، يتحدث بصوت كئيب يصبح اوورو الوسيط ويتحدث عن المتنكر)

**اوورو:**

إن طريقى وعر .

**أوديدي:**

سنهد لك الطريق .

**اوورو:**

الطريق الذى سلكته لكى اصل لهذه الأماكن كان سهلا ولكن الآن ، إنه مسدود بسببك يا من تطلب مساعدتى .

**أوديدي:**

كلنا نهدف لنفس الشئ لا يوجد عائق ، يا سيدى .

**اوورو:**

آه إنى أرى خداعا وتضليلاً وتعباً ، إنما أرى الديموقراطية ملقاة للكلاب . إنى أعجب لما لا تستطيعون أيها الأحياء تدبير شئونكم دون مساعدة خارجية . دون استدعائنا بعد أن تركناكم وحيدين كى تدبروا شئونكم الخاصة . (يصدر عنه رعشة موت ويتجه ناحية فيب ولكن اوورو يعترضه ويحاول إرجان ويتوسل) . إن قبرك مريح ، اعلم ذلك ، ولكننى اتوسل إليك ألا تعود سريعا يا بنى ، إنها المهمة

يجب عليك إتمامها . إننا أطفالك نستحق الشفقة فعندما نقف نساوى الكثير .  
وعندما تمشى أو ترقص تساوى أكثر وأكثر . إن لك قيمة كبيرة عندما ترقص ،  
فلترقص يا ابنتى ، ارقص .

(يعود المتنكر مواجهها الجهة اليمنى . يصرخ الشعب فرحاً ، يعلو صوت  
الموسيقى ، يتبع أوورو المتنكر خارج المشهد فتهدأ أصوات الموسيقى . ويحل  
الظلام . ويظهر ضوء القمر ، يبدأ أوديدى والناس فى الترنيمات الحزينة ويعود  
أوورو سريعاً) .

**أوديدى:**

هل من أخبار ؟

**أوورو:**

حظ سيئ . ( يتعجب الناس فى خوف ) . لقد استدعيت أيضاً قسيسنا  
المتعلم، سيصل مع حلول الفجر ، سيخبرنا الوسيط إذا كنا نحن أعداء أنفسنا .

(يبدأون ثانية فى الترنيمة الحزينة حتى يصبح النهار ، يدخل أوورو الحقيقة  
الإلهية على كتفيه) .

**أولوا:**

يلقى أيضاً التحية عليكم جميعاً .

**الشعب:**

مرحباً .



**أولوا:**

أرى انكم لم تناموا الليل بأكمله .

**أوورو:**

إن التضحية بنوم ليلة واحدة ليست كافية لتحقيق الاستقرار على أرضنا .  
فلتستشر الوحي ليخبرنا إذا كان أعداؤنا هم اقرباؤنا . وليذكر لنا أسماؤهم لكي  
نعرف لأي طريق نتجه قبل فوات الأوان . أسرع يا أولوا حيث إن الأمور الطائفة  
تتطلب سرعة الانتباه .

( ياخذ أولوا جهاز التنبؤ من حقيبته ويفحصه )

**أولوا:**

أرى بندولا يتحرك جيئة وذهابا .

**أوورو وأوديدي:**

إنه لأمر محير .

**أولوا:**

كان في جانبك تارة يا أوديدي وتارة أخرى جهة القصر .

**أوورو:**

وماذا يعنى ذلك ؟

**أوجيدان:**

(مسرعا) كاييسا اكيلابا يريدك ان تحضر إلى القصر سريعا يا أولوا.

**اوورو:**

لماذا ؟ يجب ان نعرف اولاً ما معنى كلامه .

**اوجيدان:**

إننى اطيع الأوامر يا اوورو .

**اولوا:**

دعنى اذهب إليه وساعود لكى افسر هذه النبوة .

(يجمع اولوا حقيبتة ويذهب خارج المسرح مع اوجيدان . ويراقبهما الناس) .

**اوورو:**

إن الرياح محملة بالألغاز فليحرسنا الرب .

**الشعب:**

آمين .

( ظلام )

**(٢) القصر**

( تعود الأضواء ويشاهد اكيلابا يسير جيئة وذهاباً . يدخل ارجيدان والتوا )

**اولوا:**

لقد كنت على وشك كشف الغموض عندما نادانى رسولك .

**أكيلايا:**

الغموض ، أولوا ؟ ومن اذن لك ؟ غموض ؟

**أولوا:**

ربما لو أتيح لى وقت أطول ، كنت سأتمكن من كشفه ، هناك إله مفقود وهناك العديد من رجالك المنوطلين بحمايته طلبوا مساعدتى .

**أكيلايا:**

هل لم أعد أنا الحكم هنا ؟ هل يوجد لدى قسيس ، احتفظ به فى قصرى وينعم بالراحة ، ويشعر أنه من الصعب إخبارى بما يحدث على الأرض ؟

**أولوا:**

إنى لا أجرو على عصيانك يا كاييسا .

**أكيلايا:**

وهل أصبح لى أمر أو نهى هنا فى هذا القصر ؟ ألم تجعلنى الآن ككلب صيد مهمته دائما هى إرجاع الأشياء لسيده ؟

**أولوا:**

إنى آسف لما تشعر به . ولكننى كنت أظن انى أعمل لمصلحة الجميع .

**أكيلايا:**

مصلحتى أم مصلحتك ؟ إنك تمثل تهديدا لمملكى ويجب أن تدفع الثمن .

وليكن ثمنا غاليا . خذه بعيدا يا اوجيدان وعاقبه ( يشير بيده بعلامة قطع  
الراس ) الان .

اولوا:

لا .....ارجوك .

اكيلايا:

الآن :

اوجيدان:

( مترددا ) ولكن يا كاييسا .

اكيلايا:

وانت ايضا يا اوجيدان ؟

اوجيدان:

ولكن يا كاييسا .

اكيلايا:

إن امرى مطاع يا اوجيدان ، خذه بعيداً .

اولوا:

لقد وضعناك على هذا العرش آمليين انك لن تجعل مصالحك الشخصية تؤثر  
على قراراتك الرسمية .....

**أكيلايا:**

أوجيدان ، فيم انتظارك ؟

**أولوا:**

إذن بما أنك تنكر وجودي الآن ، فإنك ستفنى بذات اليد التي أطعمتك

(دون تردد آخر ، اخذ أوجيدان أولوا بعيداً عن القصر) .

( ظلام )

(٣) وسط المدينة

( يهرع الشعب إلى المسرح نائحين . يدخل أوجيدان )

**أوجيدان:**

اهداوا .

**رجل:**

لقد تم إخراجنا من أرضنا .

**امراة:**

لقد قتل جميع أطفالى .

**أوجيدان:**

من قتلهم ؟

**الشعب:**

عدونا ، شعب إيارو ، لقد احتلوا قريتنا .

(يظهر اكيلابا فى القصر . يترك اوجيدان الشعب ويتجه للقصر) .

**أوجيدان:**

لقد اتت الحرب يا كاييسا . إن شعب إيارو يحاربنا . لقد نفذوا تهديدهم  
بغزو القرى على الحدود .

**اكيلابا:**

استدعى اوديدي . (يخرج اوجيدان) . إنه غصة فى حلقى يصعب ابتلاعها  
ويصعب إخراجها . لقد حان الوقت لتخلص منه ومن جماعته . وبدون سيد  
الآلهة المفقود لايمكن ان يفوز . ولكن لأمره بالفوز فإن لم يكن فليمت .  
(يسير اوديدي وأوجيدان بجوار الشعب الذى يقف متوسلا لأوديدي) .

**الشعب:**

انقذنا . أرجوك ، انقذنا .

(يتجاهلهم اوديدي ويدخل القصر مع اوجيدان) .

**أوديدي:**

لقد سمعت بالأخبار السيئة .



اكيلايا:

إذن فلتذهب لتجمع محاربينك . يجب ان نحرر ارضنا .

اوديدي:

لا يمكن ان نخوض هذه الحرب دون اوجان ، سيد آلهة الحرب الذي فقد  
والوا ايضا ليس بمنزله .

اكيلايا:

إذن اعثر عليه .

اوديدي:

لقد مشطنا الأرض ولكن ليس له اثر . لقد كنت في طريقى لإخبارك بهذه  
الأنباء المفزعة . اولوا هو الوحيد الذى يمكنه التنبؤ بما يمكن فعله خلال هذه  
الحرب لكى نفوز بها فى غياب سيدنا .

اكيلايا:

إن المواقف الصعبة تحتاج لتصرف جري . فلندع المتنكر يقود الحرب فهو  
لديه إلهامه . سيهرع اعداؤنا عند مشاهدته مبتعدين . بسبب الحرب او بدونه  
بأولوا او بدونه ، قم بأسر ملكهم واحضره لى .. اثت لى بمنادى البلد يا  
اوجيدان ليعلن للشعب ان الحرب قد خانت . واخبر اوورو ان يستعد للحرب .

( يخرج اوجيدان ويهم اوديدي بالرحيل ) .

يبقى شئ يا اوديدي . اجلس . لقد فشلت فى جعل اوورو يجعل سببا لجانبى  
(الصالحى) . كل حيلى لم تنجح معه لكى يلزم الصمت لقد ارتبت فى انه يعلم  
اننى اخفى كنزنا فى مكان بعيد ، لذا اريده ميتا . كذلك اوجيدان فهو يعرف  
الكثير . لذا قررت وجودهما بجانبك فى هذه الحرب .

**اوديدي:**

توقف يا كاييسا . هل تريد تدمير ابطالنا فى المعركة إن هذا يضعف معنويات  
رجالنا وايضا يعرض وطننا للخطر .

**اكيلابا:**

إن اوورو شوكة فى ظهري يهدد حياتى ، كذلك اوجيدان لذا يجب ان ابعدهما  
عن طريقى . يجب ان تصنع ذلك من اجلى .

**اوديدي:**

لا يمكننى ان افعل ذلك .

**اكيلابا:**

ستفعل يا اوديدي . لقد جعلتك قائد الجيوش . لقد اقسمت على حمايتى  
والتخلص من اعدائى فى الداخل والخارج طالما كانت هذه إرادتى .

**اوديدي:**

لقد علمت انك قتلت اوورو .

**أكيلايا:**

انت تعلم جيداً ان من يقف ضدى يموت ابشع ميته . لكى امنح عدوى حياة ،  
ليس مهما مدى قرابته ، يجب ان يموت . ليس لديك خيار يا اوديدى ستذهب  
لتننصر فى هذه الحرب . ولكن إلى ان تعود بدون اوورو واوجيدان ، ستظل حياة  
اسرتك فى خطر .

**أوديدى:**

( مذهولا ) كاييسا ؟

**أكيلايا:**

إننى كالنمر ، كل من يمر امامى ويعترض طريقى يصبح فى عداد الموتى .  
اريد اوورو واوجيدان قتلى . ( يخرج سريعا ) .

**أوديدى:**

( يصيح ) لا استطيع ! لن افعل ذلك ! ( يخرج من القصر ويسير بين الشعب  
المنتظر خارجه وينهضون ويتوسلون إليه ويتبعونه لخارج المسرح ) .

( ظلام )

**(٤) القصر**

( اكيلايا قلقا . يسير مرتبكا فى القصر يدخل اوجيدان جريئا مرتديا  
زى الحرب ) .

اوجيدان:

اكيلابا : اكيلابا :

(يندهش اكيلابا لرؤيته) .

لقد انتهت الحرب واسرنا ايارو والتاج ايضا . لقد عثرنا على سيد الحرب  
الذي بعته هناك . تعرف عليه اوورو واستعاده .

اكيلابا:

هل اوورو مازال حيا؟.

اوجيدان:

لقد اردت ان تقتلنا . اليس كذلك ؟ لقد جاء دورك الان . لقد اصبحت الالهة  
غاضبة جدا منك .

اكيلابا:

اوجيدان : .

اوجيدان:

ستموت .

اكيلابا:

إنك تنزف الدماء . يجب ان تموت - يجب ان تكون قد قُتلت .

**اوجيدان:**

فات اوان ذلك ، انظر إلى السماء وكيف سافتح معدتك .

(يحاول اوجيدان ضرب اكيلابا يراوغه ويخرج من القصر . ويخرج اوجيدان ورائه . تسمع اغنية الحرب . يغزو اوديدي ومحاربيه القصر يمسك اوورو بتمثال اوجان بينما يمسك اوجيدان بالتاج بقوة . ويتبعهم شعب المدن ) .

**اوجيدان:**

( يظهر ) لقد هرب .

**اوديدي:**

بمساعدتك ؟

**اوجيدان:**

لا بحياتي .

(يصوب اوديدي بندقيته نحو اوجيدان ، يمسكها اوجيدان ويوازن اوديدي التاج على قمة راس محاربه).

**اوديدي:**

لقد اصبحت ملكا .

**الشعب:**

(ساجداً) باكيئا د

(يجلس اوديدي على العرش . تأتي إياجان بصيحات " امانووو " فى الحال .  
يسلم اوورو التمثال لها تحمله بتبجيل) .

**أوديدي:**

مرحبا يا امناء لقد تحررنا .

**الشعب:**

تحررنا !

**إياجان:**

( ساخرة ) اهنتك .

**أوديدي:**

من انا لكى توكل لى مهمة وافشل فيها .

**إياجان:**

هل تريد ان تصبح ملكا بهذا الزى ؟

**أوديدي:**

لقد اصبحت ملكا .

**إياجان:**

إن دورك هو الحماية والدفاع عن كيان الأرض وليس ان تحكم هذه الأرض .

إن هذا دور الأمراء .



**الشعب:**

إنه ملكنا .

**إياجان:**

يا له من شكل مقزز صنعه بهذا التاج على رأسك .

**أودي:**

أنا الملك .

**إياجان:**

أخبرنى . ماذا يقتضى الأمر لكى تصبح ملكاً ؟.

**أودي:**

الشهرة ، الثراء والعظمة .

**إياجان:**

لقد صعدت أعلى الشجرة لكى تقطع جزءاً حاملاً فأساً - مأساة . لقد سمعت صوت الرعد ولكن بدلاً من انتظار هطول الأمطار ، قمت بإفراغ الأوانى من المياه ولكن فى النهاية لم يهطل المطر ، لم تعد مهمة أولوا أن يضع ورقة أكوكو على رأس هذا التاج . أولوا الذى كانت مهمته خدمة الملك ومناولته العصا ليقيم طقوسه قد قتل عمداً . إن الرب ، الذى يغرف تحت قدميه من اللطريط (صخر أحمر مسامى) الملكى كى يستشعر النبض فى رأس الأمير قد اختفى وبالرغم من العثور عليه إلا أنه يحتاج للتنظيف . إذن أين يكمن إدعاؤك المطالبة

بهذا العرش؟ قد قتل عمدا . إن الرب ، الذى تحت قدميه يوجد الملك يجب أن نحدث بها فتحة لاستشعار النبض فى رأس الملك الذى اختفى ثم عز عليه . إنه يحتاج للتنظيف إذن فيم طلبك لهذا العرش؟

**الشعب:**

(يصرخون فيها لكى تصمت) ماذا تقول ؟ عودى إلى بيتك ، لقد عايننا الكثير ووجدنا منقذنا . عودى إلى بيتك .

**أوديدى:**

أنا الملك .

**الشعب:**

كايسا .

( يشير أوديدى للشعب أن يلزم الهدوء فيعم الهدوء ) .

**أوديدى:**

لم يكن من السهل الوصول لما وصلنا إليه . لم يكن من السهل تأمين هذا العرش . إننى هنا لأنقذ المجتمع من الانهيار والغناء ومستعد لسكب قوة العقل فى هذه البيئة المخدوعة . ابتداء من ظهر غد يجب أن تحضروا كل ما لديكم من تحف فنية إلى القصر . ويجب أن تحضروا كل آلهتكم إلى الضريح الذى سابنيه داخل قصرى (يتذمر الشعب) ويجب على كل شخص أن يطلب إذن قبل أن يقوم بتقديم أى قرايين لآلهته ويمكن أن أسمع له أولا ( يتذمر الناس أكثر ، ويصوب

المحاربون البنادق تجاههم ) . إن الحياة الآمنة هي واجبى الآن . فأى شخص يحاول هدم مملكتى سيعاقب مهما كانت مكانته . فلتحذروا ولا تظنوا ان شهامتى هي نقطة ضعفى . إن بابى مفتوح لكل اقتراح مجدى وفى النهاية ، كل شخص او مجموعة تتحدث فى شئ تافه ستعاقب بقسوة ، احييكم .  
(يخرج اوديدى ، ينهض الشعب فى اعتراض واحتجاج . وعندما يبدأون فى الهرج والمرج ، يحيط بهم اوجيدان وجنوده مصوبين بنادقهم فيترجعون ) .

**النساء:**

( يصرخن ) اجانووو ( يهرعون لإياجان طلبا فى الحماية . ويبقى الشعب ككلاب مطاردة . مستعدون للهجوم . ويصرخ رجل ناحية القصر .

**رجل:**

لا يمكن ان تخطو على رقابنا يا اوديدى . لقد طلبنا التغيير للأفضل وليس للأسوأ .

**الشعب:**

نعم .

( يضرب اوجيدان الرجل بظهر بندقيته . يصرخ الناس ويساعدون الرجل على النهوض . ولكن هذا لا يقلل من شجاعة الرجل ) .

**الرجل:**

مرتدون .

**الشعب:**

مرتدون .

**الرجل:**

اعلم انك لن تتردد فى قتل ابيك لتحقيق مكانة لا تستحقها .

**الشعب:**

مرتدون .

(يندفع المحاربون إلى الوراء قليلاً شاهرين بنادقهم صوب الناس) .

**الرجل:**

اطلقوا النار . إنكم تملكون السلاح . فلتقتلونا ولتملأوا الشوارع بدمائنا  
وجثثنا . نحن نريد الحرية ومبادئ الديمقراطية والعدل . إننا نريد قائداً ذا  
مبادئ عادلة وسامية ولا يجعل أهواءه الشخصية أساساً لحكمه .

(ينزل المحاربون على ركبهم مصوبين بنادقهم . تبدأ إياجان فى الغناء . تغنى  
معها النساء ويبدأن فى الرقص ، يستعرضن مواهبهن أمام المحاربين بابتسامات  
وحركات تدعوهم، يتجير المحاربون . ويبدأون فى الانسحاب ، تبدأ النساء فى  
شجاعة فى سحب البنادق منهم فتقع منهم نظراً لارتباكهم وحيرتهم . تبدأ  
النساء فى اخذها ويتوقفن عن الرقص وتتغير شجاعتهن فجأة . ويتجهن للوراء  
حيث إياجان واوورو ) .

**إياجان:**

لقد علمنا أنك قتلت أولوا يا أوجيدان .

**أوجيدان:**

لقد كنت أنفذ ما امرت به .

(يصرخ الناس فى رعب)

**إياجان :**

لم تمنح الأسلحة لتقتل من كان عليك حمايتهم . إنه لأمر شرير . لا نريد المزيد من الأسلحة . هل تسمع ؟

**الشعب:**

لا مزيد من الأسلحة .

**إياجان:**

إذن فلتذهبن أيتها النساء وتعلنن أسلحتكن فى وضع الاستعداد .

(تترك النساء المسرح ومعهن الأسلحة وسط صيحات الانتظار . يرتعش المحاربون ويتجهن لإياجان التى توقفهم بإشارة من يدها) حيث تريد الرياح ، ستوجه الغابة . اجلسوا .

(يطيعها المحاربون ويخرج أوديى من القصر) .

**أوديدي:**

ما الذى يحدث ؟ ماذا.....؟ ماذا .....؟ إياجان ؟ ( يتحدث للمحاربين ) .

هل سمحتم لهذه السيدة سيده الليل ان تجردكم من اسلحتكم ؟ حمقى !  
انهضوا .

(يهم المحاربون بالنهوض) .

**إياجان:**

اجلسوا .

(يجلسون مرة اخرى) .

**أوديدي:**

فهمت . فهمت ( يتجه للمحاربين ) .

**إياجان:**

لا تتحرك .

**أوديدي:**

( يتوقف ) إذن فقد حلت اللعنة على جنودى ، هل تريدون سلب حياتى؟

**إياجان:**

ليس كذلك . كنا نفضل حاكما عمليا عن حاكم يسلبنا كنزنا ويعاقبنا على ذلك . نريد حاكما كريما يفضل مصلحة شعبه على مصلحته . رجل نحترمه



ونقدره وتفيض مبادؤه القويمة على الشعب . نريد قائداً ينشر الأخلاق لا أن يساوم على مستقبلنا . شخص يلتزم بالحفاظ على وحدة وأمن هذا البلد . ولذلك ، ستبقى بعيداً عن أهلك وعشيرتك إلى أن تعثر على هذا القائد بيننا . (يهتف الناس معبرين عن الفرح والموافقة) . وبالنسبة لك يا أوجيدان سوف يحاكمك الشعب على أفعالك الدنيئة ولقتلك أولوا . خذوه بعيداً . (يسحب أوجيدان الرجل الذى ضربه ببندقيته ويأخذه خارج المسرح) . وانتم ايها الجنود ستذهبون إلى حيث تنتمون لزمان طويل ... فى ثكناتكم .

(تسرع إياجان بمغادرة المسرح فى صيحة " اجانوا " ويتبعها الشعب فى فرح).

(ظلام)



(٨)

الشفوية والنص: الاتجاهات والتكهنات في " الطوف الآخر "  
لاوسوفيسان Osofisan و " الملك يجب أن يرقص عارياً "  
لاجيبيجي Agbeyegbe  
أوستن أساجبا Astin O. Asagba

" الحضارة والمجتمع التقليدي لإفريقيا معاصران، والأدب الكلاسيكي في كل مكان حولنا حتى ومازال ينمو ويتحول ومازال متاحاً لكتابنا المعاصرين " (١) .

(أبيولا إيريل Abiola Yrele ، ١٩٦٨)

يشير ما قاله أبيولا إيريل للمواد الأساسية لكتاب الأدب الإفريقي . ودون وجود أي أوجه للتناقض يمكن أن تؤكد أنه بدء من كتاب إفريقيا الأوائل إلى الكتاب الحاليين ، استمرت المسرحيات التقليدية في توفير الاحتياجات الثقافية الضرورية الذي يمكن من خلالها صنع مفهوم اجتماعي سياسي فعال عن المجتمع المعاصر . ولكن الاختلافات المميزة لهذه الأعمال تتوقف على تفسير وتطبيق الفرد للنوع الشفهي . ولذلك فإن نقد الأدب الإفريقي المعاصر في مواجهة علاقته بالحضارة الشفهية لا يمكن اكتماله بدون محاولة جادة للتمييز بين هؤلاء الكتاب الذين ،

(١) يرغبون في التمييز بين أعمالهم من خلال تركيبات مصنوعة بعناية من المادة الثقافية الشفهية والواقع الفني المعاصر .

---

(١) " نقد الأدب الإفريقي الحديث " لأبيولا إيريل . هاي وود ، آراء حول الأدب الإفريقي " لكريستوفر هينجمان ١٩٧٧ ص ٨ .

(ب) والذين يقومون بالتمسك بالمواد التقليدية لتحقيق مصالحهم .

المجموعة الأولى أثارت غضب النقاد ومن يتمسك بمصدر إلهامه . يثير بيرنت ليندفورس Bernth Lindfors نقطة هامة في كتابته عن الأدب النيجيري تحديداً

" بعض كتاب نيجيريا حققوا نجاحاً في إعادة صياغة الفن الشفوي ودمجه في الفن الأدبي . والبعض الآخر لم يحالفهم الحظ في ذلك . ويعتمد النجاح أو الفشل على مصادر الكاتب التي تمكنه من استغلال الفرص الإجمالية الحديثة التي يستخلصها من فن لآخر<sup>(٢)</sup> .

فن " إعادة صياغة الفن الشفوي مع الفن الأدبي " يعد امتيازاً فنياً محتوماً ومتاحاً لكتاب إفريقيا . واسباب ذلك تكمن في الحاجة إلى تنقية الكتابات الإفريقية من آثار الاحتلال وتشكيل طريق جديد لتنمية الأدب والفن الإفريقي ، وهناك أيضاً حاجة لتطوير الفن الذي يعبر عن الواقع الإفريقي والذي يمكن لغالبية الناس تقبله.

بالإضافة إلى ذلك ، هناك ضرورة لخلق جماليات حديثة في الأدب والفن تكون مألوفة ومتصلة وشاملة للحقائق الاجتماعية والسياسية الراهنة . وبما أن الجيل الأول من كتاب إفريقيا لم يستطع إدراك هذه الأهداف ، فإن الجيل الثاني الذي ظهر في أواخر السبعينيات يمكن أن نعتبره في طريق مباشر أكثر وأكثر جراءة وصراحة في تجاربهم الثقافية الشفوية .

---

(٢) " الفولكلور في نيجيريا " إلبيرنت ليندفورس ، الشركة الإفريقية للنشر، ١٩٧٣ .

يركز هذا المقال على عمليتين من أعمال كتاب نيجيريا اللذين يمكن القول بأنهما من الجيل الثانى للكتاب وهما " الطوف الآخر " <sup>(٣)</sup> لضمى أوسفيسان و"الملك يجب ان يرقص عاريا" لفريد اجيبجى <sup>(٤)</sup> ، يناقش المقال إعادة صياغتهما لمادة ثقافية شفوية لتحقيق اهدافهما الاجتماعية والسياسية والفنية ، ويناقش ايضا موضوع وجود جماليات مسرحية إفريقية جديدة فى مواجهة ظهور اتجاهات مسرحية جديدة وما تشير إليه من مستقبل الدراما الأدبية والمسرح فى نيجيريا. ويناقش المقال مفهوم الفن الشفوى باعتباره راس (اساس) الفن النيجيرى غير المكتوب الذى يحول التاريخ والخرافات والأساطير والحكايات الشعبية والموسيقى والغناء والرقص ويتضمن ايضا اغانى المديح والأمثال والألغاز والنكات...".

جاء اختيار هاتين المسرحيتين نتيجة لطبيعتهما العميقة خاصة لقدرة الكاتبين على تركيب العناصر التقليدية للدراما مع تقنيات المسرح الحديثة لى يعكسا أوجه الفساد والانحلال الأخلاقى والحرمان ونفاق القادة السياسيين والإحساس الدائم باليأس الموجود فى مجتمعهما . الفن المطلق والبساطة واستخدام الصور الطبيعية الملائمة فى هاتين المسرحيتين يصنع إحساسا خاصا بمسرح إفريقى متكامل بمعنى الكلمة ، فالمشاهدون يتمتعون ويتعلمون وكان لمساهمة الكاتبين معا اثرا كبيرا على مسرحية "الملك يجب ان يرقص عاريا"

---

(٣) كل النصوص مأخوذة من "الطوف الآخر" لأوسوفيان ، لاجوس مالتياوس ، ١٩٨٨ .

(٤) كل النصوص مأخوذة من "الملك يجب ان يرقص عاريا" لأجيبجى ، مالتهاوس ، لاجوس ،

١٩٩٠ .

وهناك فائدة كبيرة يعترف بها اجيجى فى نصه المنشور عادت عليه من جراء عمله مع اوسوفيسان ويعد هذا تطويراً حسناً فى المسرح الإفريقى، ويوضح أن العمل الأدبى الرائع يمكن أن ينتج من ورشة عمل ومن خلال المساهمات الفنية.

### "الطوف الآخر" لفيمى اوسوفيسان

اكتملت مسرحية اوسوفيسان عام ١٩٨٦ فى رئاسة ما يفلاور لجامعة إيوا وتم نشرها بواسطة دار نشر مالتهاوس عام ١٩٨٨ ، ويمكن أن نصف المسرحية بأنها علامة متميزة فى تاريخ حياة الكاتب ، خاصة أنها صدرت بعد عدة أعمال مميزة مثل ، " اربعة لصوص " و " الثرثرة والأغنية " و " من يخاف سولارين " و "مورو نتودان " . صنعت هذه المسرحيات اسم اوسوفيسان ، ليس فقط كمدافع كبير عن بريخت والفلسفة والماركسية ولكن أيضا ككاتب عظيم " يهدف لإعادة تشكيل الأساطير والطقوس اليوروبية الكلاسيكية فى ظل الحقائق المعاصرة " <sup>(٥)</sup> ثم يشكل فى النهاية اسطوره الخاصة <sup>(٦)</sup> . وهذا أيضا ما أثار غضب النقاد والمثقفين . هؤلاء النقاد والمثقفون هم من رفضوا أعماله الأولى ووصفوها بأنها معقدة ومتناقضة الرسالة والموضوعات . ولكن فى مسرحيته يبدأ عصر الفنان الدرامى . وبينما تبقى المسرحية متناسقة فى آراء اوسوفيسان عن التاريخ والسياسة والمجتمع ، تحمل رمز الرجل الذى يوفق بين محاوره الفكرية والفنية والحاجة لإعادة تشكيل التقاليد اليوروبية للمسرح . ويكون نتاج هذا

---

(٥) " فن الأداء فى الثقافة النيجيرية " يسمى اوجنسبي ، اولانيان ، ريتشارد . " الحضارة

والتاريخ فى نيجيريا " لونجمان ( نيجيريا ) ١٩٨٥ ، ص ٣٣٤

(٦) فى نفس الكتاب السابق .



مسرحية تحمل فكراً وتهدف بمفاهيم سياسية واجتماعية ملائمة في مواجهة الانحراف الموجود في وسائل الترفية المتاحة .

وتتفق مسرحية اوسوفيسان في المفهوم مع مسرحية ج . ب . كلارك "الطوف" التي كتبها عام ١٩٦٤ ، والتشابة الموجود بين المسرحيتين هو تصويرهما لقدر بعض السكان المقيمين على ضفاف النهر تحت ظروف الرياح في طوف . تدور احداث مسرحية اوسوفيسان في مدينة إباداد الساحلية بيوروبا ، بينما تدور احداث مسرحية كلارك في جداول إيجاوا . تتمثل ورطة شخصيات مسرحية كلارك التي معظمها من الصيادين ، في كونهم يعتمدون على البحر في حياتهم . بينما تنشأ ورطة شخصيات مسرحية اوسوفيسان من عادات التنظيف التقليدية لضريح ييموسا لتجنب حدوث الكوارث . تعتبر المسرحيتان ذات مغزى واحد وهو الاتجاه غير المعروف لسفينة نيجيريا ، يركز كلارك في مسرحيته على حالة نيجيريا بعد الاستقلال مباشرة ، بينما يعرض اوسوفيسان الفساد والابتزاز والتفكك السياسى والقتل والخيانة التي تميز العصر العسكرى منذ منتصف السبعينيات إلى الوقت الحالى.

ولكن يذهب اوسوفيسان بعيداً عن تصوير "اربعة من قاطعى الأخشاب" إلهالكين ، رجاء تصنع الطبيعة والآلهة اقدارهم مثل مسرحية كلارك ، يبنى اوسوفيسان مسرحيته على موضوع تقدمه قصة شعبية يوروبية في ضوء القمر . لا ينطلق الكاتب من هذه المقدمة حتى يدخلنا في لهجات لألفاز متدرجة للمعتقدات الدينية والخرافات والطقوس القديمة . وتبدأ عملية الألفاز المتكررة



من باعث إلقاء حكاية شعبية . وتتضح قصة المسرحية من خلال كهنة إله البحر ييموسا . فى الفصل الأول والثانى يجعلنا نعتقد ان كل ما يقدم مجرد ادعاءات . وتبدأ المسرحية من خلال نسيج من الأغاني والرقصات فى جو من العامية والنكات والمسرح ، وكذا تحمل جواً من الجدية . ونأمل مغا حديث آلهة ييموسا-.

### ييموسا الأول:

لقد جئت لأحذركم من عدة أشياء . لقد جاء بعضكم إلى المسرح متوقفاً ان يشاهد عالماً من الأفلام ، عالماً سحريراً مليئاً بالخيال وادوات خرافية مذهلة وآلات تطير فى الهواء مثل لياالى الف ليلة وليلة ...

### ييموسا الثانى :

او ربما ، على الأقل ، حجرة مزينة مليئة بكل ما هو ثمين وفخم وابطال عظام وفتيات جميلات يتمنين الانضمام إليهم بثمان التذكرة التى دفعنها .....

### ييموسا الثالث:

حسناً ! إن هذه المسرحية ليست كذلك يا أعزائى . فحللنا هنا مستيقظ مثل لياالينا المعتمدة القديمة . كل ما نقدمه هنا هو كذبة كبيرة مثل رواة القصص ، قصة خيالية معروفة وقديمة وخيالكم هو الذى سيكتب لها النجاح .

( ص ٢ - ٣ )

الخلفية :تسابقة توفر الجو الملائم للييموسا لأداء أدوارهم كشعراء تقليديين ، فى أداء أدوارهم الجديدة هذه يكشفون إصابة المجتمع بالسياسيين ورجال الدين

غير الأكفاء والفساد، وعدم قدرة المواطن على الاختيار، وعدم وجود إرادة قوية يواجه بها من ظلموه ، فى هذا المناخ يقتبس ما قاله قس إيفا اوروس " انه يجب على المجتمع إحياء الشعائر القديمة لكى يقدر على التطهير الجماعى " والرحلة لهذا التطهير الجماعى تصبح حجة للكاتب لكى يكشف عدم كفاءة زعماء السياسة والدين ويحث المواطنين لكى يصبحوا هم صناع القرار ويستطيعون تحديد مصائرهم . وفى رسمه للشخصيات فى خوفهم الدائم وحيرتهم وآمالهم ويأسهم ، يمكننا ان نحدد من هم المسؤولون عن ورطة مجتمع ايدادا . تتألف الطبقة الحاكمة من الأمير لانسون Lansisen والزعيم إيكورولا Ekuroola وآبور Abore وزعيم لاجوس ناجج ، استغلت هذه الطبقة الحاكمة المجتمع ، ومن خلال شكل المسرح ، يكشف الكاتب عن تعدد الطبقات والنزاعات والخيانة الموجودة فى هذا المجتمع ، وفى تحليله الأخير ، يستنتج ان الضحايا هم الناس البسطاء مثل المراكبيه ( الصيادون ) ويج Waje وأوج Oge ورور Raore والمزارع وجيجبى Gbagbe .

فى نهاية العرض نجد ان المظلومين المتمثلين فى رور وأوروس وأوج هم من تحدث لهم عملية التطهير من خلال الشعائر واثرت فيهم المحن والابتلاءات وجعلتهم يتجهون لمحاربة السلطة التى تتحكم فى مصائرهم وتهدد حياتهم بدلا من إضاعة الوقت فى الصراعات المستمرة وتبادل الاتهامات .

**بیموسه الاول:**

طالما ليس لديك النية للمعارك والنزاعات .

١٩٦ :

هل ستقف إلى جانبنا ؟

أوج :

فلتنضم إلينا .

بيموسا الثانى:

هيا إلى سطح السفينة ، فيم انتظاركم ؟ لقد انتصروا لقد حققوا مقصدهم .

(يصعدون إلى الطوف فى غناء ورقص ) .

ص ٨٤ - ٨٥

يكمن نجاح اوسوفيسان الذى حققه فى هذه المسرحية فى قدرته على دمج التقاليد اليوروبية لعناصر الحكايات الشعبية من اغانى والغاز ورقص وامثال شعبية وحكايات مع التقنيات المسرحية الحديثة ، وهذه العناصر التقليدية لا تقدم وحدها على المسرح بل تدخل فى نسيج العمل الدرامى لتقدم شكلا ومعنا ومعلومات كلما تتعمق فى الموضوع اكثر . وعلى سبيل المثال ، فى الفصل الثالث ، عندما تعرض المتطهرون للعاصفة وحاصرتهم المياه ، تجمعوا فى حلقة حول اوميتوجان Omitagun رغبة فى انقاذهم . فى هذه اللحظة الحرجة تخرج الالهة تغنى ،

إن الإنسان دائما مغرم بالإيذاء .

ولكن اطفالكم سيحصلون

ما زرعتموه للغد

( ص ١٩ )

يعرض اوسوفيسان كل الأغاني فى المسرحية باللغة الأصلية وباللغة الإنجليزية فى نسخة المسرحية المكتوبة . الأغنية السابقة جاءت لتؤكد الفساد والظلم الموجود فى المجتمع . وبمعناها المطلق تمثل يد العدالة التى تعاقب المجرمين فى ورطة المجتمع الحالية والسياسيين المشتركين فى التطهير .

" لقد دمرتم الدولة وتاملون ان تفلتوا من العقاب .

لقد فككتم العرش وتتجمع الحشرات لكى ترشقكم بالحجارة " .

فى الفصل الخامس ، يظهر مشهد فلاش باك لحادثة مقتل اجيبجى لأبيه .

وبعيدا عن أحداث الفصل الثالث ، يؤكد هذا المشهد موقف المسرحية وهو ان الآلهة والخرافات وقوى الأرواح من صنع الإنسان ، ويجب على الإنسان ان يستخرج هذه القوى ليخطط مصيره . ونستمع لما قاله اجيبجى : -

**اجيبجى:**

لقد مات قبل ان اولد ، ماذا تعرفون عن هذا الأمر ؟ لقد مات حين اقسم بحياته وضحى بها من اجل آلهة لا حول لها ولا قوة فلتنقذه هذه الآلهة الآن !

لقد ضحى بحياته ولكن لم يكن هذا كافياً .

لقد ارادوا حياتى انا ايضا ضمن صفقتهم ، ابنى والالهة !

(انهيار) افهمونى ارجوكم لقد صارعت هذه الالهة ، اليس كذلك ؟

لقد ارديتها قتيلة اخيراً !

(ص ٥٣)

تبدا احداث المسرحية فى التصاعد بعد مشهد الفلاش باك وتعليق اجيبجى بعده على حب الإنسان لمحاربة أخيه الإنسان والقضاء عليه (ص ٥٤) . وينكشف موقف لانسين الحقيقى تجاه الرحلة . وتتشكل صراعات الطبقة السياسية من خيانة وتبلك وصراع طبقى ، ويتضح هدف الطبقة السياسية والعسكرية وهو استعباد الشعب للأبد . نستمع لأجانرين الذى بدأ .

أجانرين :

إنكم تقضون على حياتنا لتحقيق اطماعكم الأنانية لكى تصلوا لأهدافكم الشخصية . إنكم تحددون مصائرنا طبقاً لأطماعكم . ولكن اتعلمون ان الالهة خدعتكم ؟ ام انكم تظنون انها المصادفة التى جمعت بيننا على هذا الطوف ؟ إنكم شركاء فى الجريمة أنت يا اوروس وانت أيها الأمير.

رغم الإنقاذ المؤقت لإيكورولا ومحاولة التضحية بأجيبجى لتمهيد الطريق لإنقاذ انفسهم الذى يحدث بفضل التعاويذ ( ص ٦٥ ) ، تعود المسرحية لكشف

الهدف منها وهو كشف فساد الطبقة الحاكمة . وتساعد اغنية اوج فى التمهيد  
لانهيار لانسين وايكورولا : -

اوج :

ابتعدوا : ( يبدأ فى الغناء والصياح ويستجيب الآخرون )

ماذا بعتم كى تصبحوا أثرياء ؟

هل بعتم اليقطين والزنابق بغرض تحقيق الثروة ؟

هل بعتم اليقطين والزنابق بغرض تحقيق المنفعة ؟

هل بعتم اليقطين والزنابق بغرض تحقيق الحياة ؟

( ص ٦٦ )

يتبع اوسوفيسان تكتيكا آخر وهو " قصة بداخل قصة " التى تظهر فى الفصل  
السادس ، القصة التى يحكيها البيموسا تصبح لغزاً يستوجب حله من الجمهور  
والمنقذين معا . فإنقاذهم يتوقف على حل هذا اللغز ، قصة قتل الملك تتيح  
للكتاب تقديم موضوع صراع الإنسان فى العالم . وليس من قبيل المصادفة ان  
نرى المتطهرين فى هذه اللحظة فى المسرحية وقد وقعوا فى حصار هيربول فى  
اولو ييريبو الذى ادى إلى تحطم السفينة .



ورغم إيمان أوريوس بأن " الآلهة سوف تنقذهم " ، إلا أن اتحاد الأشخاص الثلاثة معا هو الذى أدى لإنقاذهم . فالآلهة قد ماتت ولا يوجد دليل أفضل مما قالته الأرواح ،

**بيموسا الأول:**

لقد غرقت الآلهة الكامنة فى عقول الناس فى هذا الماء الخصب.

**بيموسا الثانى:**

وعندما تزدهر وتنمو ، تزين الأرض بخيالكم فالإنسان يستغلنا فى كل القوى الخارقة .

**بيموسا الثالث:**

ولكن كل هذه القوى لم تكن إلا من صنعكم انتم ، فهذه القوى مستمدة من خوفكم ونحن نستطيع عمل الكثير فقط إذا اردتم انتم ذلك . ( ص ٨٣ )

**" الملك يجب أن يرقص عارياً " لفريد أجيجى**

نشرت هذه المسرحية عام ١٩٩٠ لدار نشر مالتهاوس . يمكن أن نصف المسرحية بأنها تجريبية . وتأتى طبيعتها التجريبية من كون الكاتب يدمج طبيعته كرجل قانون ورغبته فى تحقيق اهتماماته الفنية . فهو يحاول من خلال اعماله دمج القيم الأخلاقية للحكايات الملقاة ( الشفهية ) مع النص الدرامى . هذا التميز توفّر له الوسائل الإبداعية لى يعكس اوهام التاريخ والتناقض والفساد



الموروث والمتأصل فى شئون الإنسان . وهو هنا يعرض تجربة واقعية مر بها فى مسرحيته لذلك هو يتبع تقليد السرد فى مسرحية "الملك يجب ان يرقص عازيا" وهو ما قيد خياله بمرور الوقت . اذكر هنا جزءا مطولا من الملاحظات التمهيديّة فى المسرح<sup>(٧)</sup> التى توضح كيفية عمل عقل الإنسان : -

" إن المصادر التمثيلية المطلقة وتواجد الكورس لجو الحكايات القديم أكثر من الحنين لبراءة الشباب فى ضوء القمر .... إنه لمن الشجاعة أن تبدع صورا تاريخية دائمة . الآن هو سلحفاة ثم يتحول لحتال ثم قس ثم رجل مجنون . وفى لحظة أخرى نجده أوباتالا Obatala ويمكن أن ترى النقاء الرمزي لحبل الإله الأبيض يسرى من الشفاه الناعمة لراوى القصة فى خلق معتدل . والرقصات ... تبدأ منه ثم تنتقل بين الجمهور الراوى . وفى النهاية تبقى جولة العالم لغزاً يجب على الناس حله - سلوك الإنسان " . (ملحوظات تمهيدية)

وتأتى المسرحية نتاجاً لما أراده الكاتب من تقييد انتشار المسرح الإفريقى الكامل وانعكاساً للمشاكل السياسية والاجتماعية ، تهاجم المسرحية فساد الحملات الانتخابية والتزوير والاستغلال السيئ للسلطة والظلم السياسى المتمثل فى نيجيريا فى أوائل الثمانينيات ، عندما كان الحزب الوطنى لنيجيريا فعالاً أثناء رئاسة شيهو شاجارى Shehu Shagari .

---

(٧) كتب فريد اجيبجى أول مسرحياته عندما كان عمره أربع عشرة سنة ، وتحسب له عدة مسرحيات مثل "محنة الموت" ، "النذير الأخير وبودوس" وأذيعت مسرحيته "اعادة استنساخ العشاق" فى هيئة الإذاعة البريطانية سنة ١٩٦٣ .

تدور أحداث المسرحية فى مجتمع غير معروف ( رغم انه من أسماء الشخصيات يتضح ان أحداثها تدور فى مجتمع الكاتب ) . وزمانها بين الماضى والحاضر . وتهدف إلى إظهار الشعب الذى أصابته الفوضى والمجاعة والوباء . يهدد الثوار الملك الحاكم اوماجيوا ، هؤلاء الثوار هم أقرب الزعماء له وهم الزعيم اشيبيوروكو Atseburuku واوتوكوفو Otokuefo والزعيم القس افينوتان Afenotan ورعاياه . ويتبع القس آثار المجاعة والوباء والفوضى إلى عقم الملك . وتعد سرقة الصخرة التى هى رمز للآلهة نذير شؤم . والأمل الوحيد للشعب هو ان يرقص الملك عارياً . وهذا التدنيس للمعتقدات يولد شعور اكبر بالحيرة وعدم الراحة يجعل الأمر أكثر تعقيداً . وفى تحول درامى ، يظهر الصياد ميجبى ويعترف بسرقة الصخرة . ويكشف عن هويته الحقيقية باعتباره ابن الملك ، واومايجوا هى أمه الحقيقية .

#### ميجبى:

نعم ، إن أبى هو ابن الملكة لوب أول ملكة للملك الراحل لأووجبودام، لقد أبعدت أمر مليكم ابنها كى يموت كى يصبح هذا الملك هو الملك الآن ولكن لم يمت . لقد اغوى ملككم أبى ، ----- ( ص ٦١ )

هذا الاعتراف كان سببا فى نفى الملك ووضع أزمة كبرى للرئاسة. وتنتهى المسرحية بقرار الشعب بإلغاء نظام الحكم الملكى الوراثى وتغيير الأحوال إلى الوضع الديموقراطى .

كل أهداف المسرحية تعتمد على تقليد القصص الملقاة فى ضوء القمر ، فى هذا النص يقوم بدور الراوى اوريجوى Orighoye الذى يعمل أيضا كموسيقى

ويساعده الكورس ومجموعة تحقيق الأحلام، يقوم هؤلاء بنسج القصة بخلفية الموسيقى والرقص والغناء ، على العكس من "الطوف الآخر" لأوسوفيسان الذى يتبع تقليد الحكاية الشعبية ، نجد مسرحية اجيبجى غير مترابطة الأحداث تنقصها القوة ، واللغة ليست على المستوى المطلوب ففى بعض الأحيان تكون غريبة وغير ملائمة لطبيعة الأشخاص والنباتات والشكل اللغوى لسكان النهر الذين يظهرهم الكاتب فى المسرحية . وبعض الحوارات نجدها طويلة جدا ورغم ذلك فهى تقدم تنوعا وتوقف الأحداث . واكثر ما تآثر بهذه اللغة هى لغة الراوى والشخصيات الرئيسية الأخرى مثل اودوسان . وامثلة أخرى لهذا نجدها فى الحركات الأولى والثانية فى المسرحية . ومن عيوب المسرحية أيضا الشكل العشوائى لأحداث قصة المسرحية . فالتتابع الزمنى غير واضح وغامض ولذلك من الصعب تتبع الأحداث .

من العيوب الأخرى أيضا ان الكاتب لم يستفد من وجود مجموعة تحقيق الأحلام والكورس الغنائى ، رغم انه يشير فى النص المكتوب للمواضع التى تحتاج للأغاني وترقص والترنيمات إلا انه لا يقدم ذلك سواء باللغة العامية أو باللغة الإنجليزية. وبذلك يجعل قراءة المسرحية صعبة وتفقد تأثير هذه الأغنيات والترنيمات، والرقصات التقليدية فى مراحل ملائمة فى المسرحية . وبهذا نجد ان المسرحية تحتاج لمخرج متمكن كى يظهر مدى ملائمة المسرحية ونقاط قوتها التى تؤثر على هدف الكاتب فى اكتشاف وعرض الشكل الشفوى لكى يصور المشاكل الاجتماعية والسياسية فى ذلك العصر ، دراما العمل (المخجل) المذموم

للملك اوماجيوا ، الفوضى الشائعة والحاجة للتجديد ، كل ذلك وفر للكاتب الوسيلة المناسبة لفحص مجتمعه فى الثمانينيات .

ورسم الشخصيات يوضح اهتمام الكاتب بإعادة تشكيل المجتمع وبنائه . كذلك المواقف والصراعات التى صورها فى المسرحية . الشخصيات الشريرة مثل اتيسبوروكو وافينوتان واوتوكوفو واوجودوبيرى واودوسان وغيرهم شخصيات مؤثرة ولها ادوارها المميزة فى المجتمع ، فلم يظهروا فقط كمستثمرين اقتصاديين وانانيين ومنتهزى الفرص ولكن ايضا كفاعلى الضرر الذين لا يتورعون عن فعل أى شى يؤدى لنفور وسط المجتمع . ومثال على ذلك تعليق اوماجيوا على زعماء قصره : -

**اوماجيوا:**

بدلا من ان تكون له طموحات ملكية ، اتحد اتسبيوروكو مع تجار العبيد الذين امطروا شعبنا بالرصاص والمال والقيود .

يستخدم اجيبجى الشكل الدرامى قصة داخل قصة لتدعيم ما يعانى به المجتمع من الحرمان والجاعة والفقر والنفور الزوجى ، فالمشكلة العائلية التى تحدث بين اليرو وزوجها توف تظهر فى الحدث الرئيسى للمسرحية لتوضح ان هذه المشكلة العائلية يمكن ان تؤثر فى المجتمع بأكمله . يتضح هذا من شرح اليرو لأزمته ،

إنى بالكاد أستطيع التحرك . لقد حولنى لقزمة . لم يعطنى مالا طوال الشهرين الماضيين وعندما أخبره بأنه لا يوجد طعام ، يقتلنى . جاء بالأمس دون

سمك وسألته عن السبب . إن الناس كلها تخفى سمكاً لبيتها رغم ما تعانيه  
البلاد من مجاعة . هذا هو كل ما قلته . فقادنى لخارج المنزل فى تلك الليلة  
الباردة وقتلنى . ( يذهب أوجو دوييرى ليتشاور مع الملك ) .

( ص ١١ )

مما أدى أيضاً لنجاح المسرحية قدرة الكاتب على استخدام شكل السرد  
القصصى الشفوى فى تحقيق هدفه الفنى للكشف عن غموض الأساطير  
القديمة والتاريخ الثقافى والمعتقدات فى الخرافات التى يعتبرها غير مناسبة  
لهذا العصر والتى يجب أن يتركها المجتمع كى يسير فى طريق التقدم . هذا  
الدور قامت به شخصيات مثل أولولو مهرج القصر السكير ، ورغم ثمالة طوال  
الوقت ، إلا أن أفعاله وأقواله لها حقيقة ثابتة ، وهو لم يقم فقط بتدريس رمز  
الإله (الصخرة) بسرقة ولكنه أيضاً سخر من الترنيمات والأغاني المقدسة التى  
تهدف لتوفير الآلهة لتتأمل الشكل المسرحى الذى يسبق أغنية ، -

**أولولو:**

( يغنى ترنيمات الشعب بفرح وابتهاج قاصداً السخرية . ويدنس الاحترام  
الذى نالته الصخرة لتوها ) .

( ص ٣١ )

وأيضاً الحوار بين الزوج والزوجة عندما وجهت التهمة بسرقة  
الصخرة لأولولو:-



**أوجييمى:**

إنه لشيء بغيض يا أولولو .

**أولولو:**

أيضا الجوع بغيض لشخص يحب الحياة . هل تريد أن تموت ؟

**أوجييمى:**

إنه طعام الآلهة .

**أولولو:**

فلنجعلها منقذتنا . لا لعنة على هذا ، هذا أفضل من سرقة إنسان .

**أوجييمى:**

ولكنهم سيعلمون بالأمر .

**أولولو:**

لن يعلم اقينوتان . هذا القس البدين . انه يحتفظ بنصيبه فى منزله  
بالإضافة لآتهام زعماء السياسة والدين ، ينادى الكاتب أيضا بتغيير نظام تعيين  
الملك . وهذا يمكن اعتباره بأنه الأسلوب المذهب الذى يتبعه الكاتب للإشارة  
للرئيس فى شمال البلاد. موضحا الزعامة السياسية فى نيجيريا . ويتهم الكاتب  
الوراثة فى المسرحية كوسيلة للتعاقب فى الحكم . وهو يجعل الملك فى المسرحية  
يفقد احترامه وقوته السياسية والروحية المرتبطة بالعرش . وفى النهاية يذل  
الملك ويهان . وفى طريق زعماء القصر لتولى العرش وضجر الجماهير الذين

تحمسوا بعد ما كشفه اوماجيوا وميجيبى ، تظهر قوة إرادة الشعب ، وربما معلنة  
انتهاء عصر : -

(بعيداً عن ميجيبى) هذه نهايتى ، سارقص عاريا ، استدعى قارعى الطبول  
(تصرخ النساء ويندفعن يتراقصن حول الملك فى محاولة لحماية يخفت الضوء .  
يخلع الملك ملابسه كاشفا عن جسد امرأة . ويقترب من ميجيبى الذى يخفى  
نفسه عن الأنظار ، يخترق الملك الحاجز الذى صنعه النساء حول وسط ضجة  
الموسيقى يصرخ فى اتجاهه لميجيبى).

(ص ٦٣)

تنتهى المسرحية ببارقة أمل وتنتشر روح الديموقراطية وتبدأ اغنية " سلالة  
غير منتهية ( دائمة ) " معلنة بدء فجر ( عصر ) جديد : -

" يا لها من سلالة دائمة "

رحلة لكشاف النفس

وسنجتمع سويا لنفكر ليس دائما

حصاد الغد من الأيام

ستثمر الفاكهة من أجل الجميع

وليس من أجل شخص واحد



## ( خاتمة )

وفى النهاية ، فإن هاتين المسرحيتين ، " الطوف الآخر " و " الملك يجب أن يرقص عاريا " تعدان من الأعمال المتميزة التى استخدمت التقاليد الشفوية لمجتمع كل كاتب وهى تقليد القصص أو الحكى . وهما لم يستخدمما هذا الشكل الفنى وقدمتا وظائف الحضارة الشفوية ولكنهما نجحا أيضا فى استخدامه فى كلمات مكتوبة التى كانت نتاج تعليمها الغربى . وبذلك نجحا فى تشكيل تقليد جديد للمسرح فى عصرهما . هذا الدمج " الثقافى " الذى يمكن وصفه بأنه أصلى اتاح لهما أن يواصلتا تأثيرهما وهدفهما السياسى والثقافى على الجمهور . ورغم أن هذا ليس بشئ جديد فى دراما نيجيريا إلا أن هذا التميز الفنى لكشف الغموض الثقافى وإعادة التاريخ والمعتقدات خاصة فى مسرحية أوسوفيسان " الطوف الآخر " يعد اتجاهاً مسرحياً جديداً ، وهو مواجهة النظام الروتينى أو الأوضاع المألوفة وحث الناس على الاشتراك فى تحديد مصائرهم فى سياق تاريخى . أيضا المجتمع الفنى الموجود فى مسرحية " الملك يجب أن يرقص عاريا " يعد اتجاهاً إيجابياً فى تطوير دراما ومسرح نيجيريا .

هذا النص قدم أصل فى المؤتمر الثانى عشر للاحتفال بجمعية فناني مسرح نيجيريا ، (سوتتا) فى جامعة بورت هاركورت من ٥ - ٩ إبريل ١٩٩٤ .

(٩)

## سونيكا والسلطة: اللغة و الخيال فى " المتخصصون و المجانين "

فرانسيس هاردينج Frances Harding

----

ليس موقفا ولكنها تجربة مستمدة من الأحداث

(وليامز، ١٩٨٧، ٢٨٦)

### ١- تقديم:

اهتم الكثير من الكتاب المسرحيين بتناقضات الحرب . فقدم برتولد بريخت فى واحدة من افضل اعماله عن الحرب (الأم الشجاعة واطفالها) بعض التناقضات فى الشخصية المحورية ، الأم الشجاعة ، قدمها كشخص يتصرف طبقا للتناقضات ويمثل الجمهور كشخص يجب ان يستجيب لهذه التصرفات. ويشكل علاقة تفاعلية بحيث لا يستمتع الجمهور بما يقدمه الآخرون حول ازمات الحرب ولكن من خلال جعل هذا الجمهور وهؤلاء الممثلين يشاركون فى بناء هذه الأزمات مما يجعل الجمهور يدرك مسئوليته عن خلق هذه الأزمات . وظف وول سونيكا هذا الشكل الفنى فى مسرحيته (المتخصصون و المجانين) ١٩٧١ .

. يعتقد الجمهور ان المسرحية جيدة وفعالة وقائمة بذاتها إلا ان سونيكا يجعلهم فى النهاية يدركون انهم كان لهم دورهم فى هذه المسرحية ولكنه دور غير معلوم . ومثلما يتساءل ريموند وليامز Raymond willams "ماذا يمكن ان نفعله بعد ذلك هنا فى هذه الحرب عن أوروبا؟" (١٩٨٧، ٢٨٦) ، يتساءل الجمهور فى

"المتخصصون والمجانين" عن "هذه الحرب فى نيجيريا". يختار سونيكا الشخصية المحورية الأب بدلا من شخصية الام الذى يموت ابنه وليس ابنته بينما الأم مازالت على قيد الحياة. ومثل بريخت يجعلنا سونيكا ندرك أنه لا يوجد سؤال واحد عما إذا كان هذا الشخص طيبا ام شريرا ولذا لا يوجد إجابة بسيطة لا يوجد "حكم اخلاقى فاصل"

(وليامز ٢٨٦، ١٩٨٧). يوجد فقط شعب واسر وصراعات من اجل البقاء فى مجتمع اهلكته الحرب .

نفس الاهتمام بهذا التفكك الناتج عن الحرب نجده فى مسرحية جون ليتلوود Joan littlewood "ما اجمل هذه الحرب" ١٩٦٥ . والذى تأثر بمسرحية بريخت " الأم الشجاعة واطفالها " ويقدم مسرحيته التى ، تخرج الأغانى فيها من الخنادق ، وبعضها من قاعات الموسيقى ، الملابس يجتمع بين الزى العسكرى وملابس المهرج واسلوب الأداء يتقلب بين الأداء الهزلى وجراءة الحياة فى الثلاثينيات ، والحوار يتأرجح بين الكلام الغامض والتقليد الحرفى لحوار إيرل ميج Earl Haig واختفى المرح فى الرثاء والحزن وتبدلت الرزانة والوقار بالتفاهة ( هايمان ، ١٩٧٩ ، ١٣٦ ) .

ظهر سونيكا فى الخمسينيات ضمن كتاب مؤثرين وفى نفس الوقت غير معروفين من الذين عملوا فى البلاط الملكى ، وهو يقدم اسلوبا انتقائيا لمسرحيته عن المجتمع .

كتب مؤلفون آخرون امثال نجوى وايتونج Ngugi Wa Thiong'o و ميسير  
جيث موجو Micere Githae Migo عن آثار الحرب ، و قدما فى مسرحيتين  
محاكمة ديديان كيميث Dedan Kimeth التناقضات بداخل الفرد مثل كيميث  
وهو الشخصية المحورية فى المسرحية ويتعرض لعدة مغريات تهدف لإبعاده عن  
التزاماته السياسية ، ويقول كيميث فى أحد الحوارات فى المسرحية :

من هم اصدقائى ومن هم اعدائى ؟

ياله من صراع تولده معركة واحدة

ولكننى ساحارب للنهاية وحدى

هل قلت وحدى ؟

لا، فلا بعد هذه الشكوك : ( ١٩٧٦ : ٥١ )

تمثل مسرحية سونيكا الشكل الأدبى الذى ظهر بعد الحرب الأهلية فى  
نيجيريا مباشرة والتى اتخذت من هذه الظروف محتواها ، وفى عرضنا  
للأزمات التى يواجهها القادرون وغير القادرين تمتد لتشير إلى ان الحرب أثرت  
فى الجميع .

الخنوع الرسمى لقوة غير محكومة والحفاظ على الحياة بمسايرة النظام...  
كل هذا حتمى ويجب ان نقتنع بأنها تجربة قبل الصدمة الدرامية الكاملة ، إن  
الحياة ليست محفوفة او حصينة فهناك اسرة تنهار امام أعيننا . (وليامز  
١٩٨٧ : ٢٨٦).

## ٢- المسرحية :

هذه المسرحية هي واحدة من اربع مسرحيات كتبها سونيكا بعد فترة اعتقاله ( من ١٩٦٧ - ١٩٦٩ ) خلال الحرب الأهلية في نيجيريا ، والمسرحيات الأخرى هي "مات الرجل" ( ١٩٧٢ ) " التجول في السرداب " ( ١٩٧٢ ) " موسم انوسى " (١٩٧٣) وبالطبع يوجد رابط بين هذه الأعمال ومنها مسرحية "المتخصصون والمجانين" ، فكلها عن الحرب ، ولكن تختلف هذه المسرحية عن سابقتها بأنها تتحدث بشكل اخص عن تجربة اعتقاله ، اللغة والخيال فى المسرحية يؤكدان على ضرورة التركيز على قوة الذات وهو ما يتعارض مع النهاية المفتوحة للمسرحية التى تعطى للجمهور دور القاضى ، وما قاله سونيكا عن مسرحية "مات الرجل" يمكن ان يستخدم فى هذه المسرحية :

- يمكن لهذه المسرحية ان تنعش ضمير العالم بخصوص الوجود المستمر لآلاف الأرواح الواقعة تحت سلطة منحرفة والتي يتوقف بقاؤها على إنكار مسئوليتها عن الأفعال اللاإنسانية (١٩٧٢ ، ٢٦) .

يتحدث موضوع المسرحية عن الاضطراب الناتج عن الممارسات غير المحكومة للسلطة وعن تصرف الفرد بعيداً عن القيود الخارجية وفى داخل نظام تكون سلطته الوحيدة هي ذاته فقط، فهي سلطة تهتم بمصالحها الشخصية .

والمسرحية مليئة بالحوار اكثر من الحركة وهى تتصاعد من خلال سلسلة من الحوارات تتخللها اغنيات و نكات ، والشخصية المحورية هي شخصية ابن الرجل

العجوز ، ييرو الذى يعمل كطبيب يتحول " لأخصائى عقلى " وقام بسجن ابيه فى الجراحة الأولى ويركز على محاولة اكتشاف "معنى " " كما " الجماعة التى كونها ابوه التى حولت الشحاذين لحواريين . وعلى النقيض منه الأربعة رجال الشحاذون الهامشيون ، و جريمة الرجل العجوز هى انه علمهم ان يفكروا بدلا من ان يكونوا افرادا سلبيين يعيشون فى هذا المجتمع : -

كانت مهمة ابي ان يساعد الجرحى على الشفاء من جراحهم و بدلا من ذلك بدا يعلمهم ان يفكروا. هل يمكن ان تتصور فعلا اشنع من هذا ان تضع عقلا عاملا فى جسد مشوه " ص ٣٧ " .

المستولون العاجزون كانوا يقومون بدور الكورس الذى يعلق على الأحداث وهم يدفعون الأحداث للامام مع تقديم الرجل العجوز للتتابع النهائى للأحداث .

وهذا الازدواج يجعلهم قادرين على ان يكونوا مراقبين وعملاء نشطاء فهم اقوياء و يتميزون بالسطحية وضحايا وايضا ظالمون .

يوجد ايضا ثلاث شخصيات نسائية تمثل المثل البدائية الممتدة هناك . سيدتان عجوزتان حكيمتان تمثلان الحكمة وامراة اصغر سنا تمثل معنا غامضا "للطبية " والثلاث مرتبطات بالطبيعة والمداواة. والفعل القاطع لها يأتى فى نهاية المسرحية وهو نتاج افعال الرجال .

وفى النهاية لا يوجد مصدر خارجى للخلاف او للسلطة كما فى مسرحية سونيكا " الموت وفارس الملك " (١٩٧٥) على سبيل المثال او فى "حصاد كونجى"



(١٩٦٧) وهذا يعطى للمسرحية تركيزاً داخلياً يقدمه سونيكا من خلال استخدامه للغة والخيال .

### ٣- اللغة

لغة المسرحية تعنى غزواً فعالاً للكلمات او انتهاكاً يفصل بينهما كاجزاء .  
ليمنحها معناً جديداً او لا معنى . فى لحظة يبنى سونيكا كلمات جديدة من جمل  
ناقصة باللاتينية والفرنسية وبهذا يكتف ايضا ارتباطها بالمبادئ المعروفة ، -

### جوى:

لا يوجد اغلبية ، هذه هى المشكلة اللعينة .

### الرجل الاعمى:

فى اثينا القديمة لم يكن لديهم اغلبية ، كل شخص هناك ، الأطفال  
والديموقراطية .

### كريبيل:

( يغنى لحن "عندما القساوسة" )

قبل ان اشارك القساوسة بأعلى

اريد ان اجلس فى هذه الأغلبية اللعينة

قبل ان اشارك القساوسة بأعلى

قبل ان اودع هذه الأرض

أريد حقى من هذه الأغلبية اللعينة

قبل ان اودع هذه الأرض ( ص ٥٩-٦٠ )

والتعبير عن وظيفة تدمير الذات فى اللغة فى المسرحية ، يطور سونيكا -  
الموضوع الذى اثاره فى مسرحيته " الطريق " (١٩٨٨) - العلاقة بين الموت  
والكلمات خاصة الكلمات غير المكتملة .

فى مسرحية " الطريق " نجد استاذاً عجوزاً فى بحثه عن الكلمات يجعل  
علاقة بين الموت والكلمات بإزالته للافته " منعطف " الموجودة على الطريق  
لتحذر السيارات وبذلك تقع الحوادث ثم يجمع السيارات ويبيعها ليكسب مالاً  
يعيش منه وهو يعتقد ان العلامات والأجساد والسيارات والكلمات المحطمة تمثل  
وحدة : -

**البروفيسور :**

الم تجد كلمات مكسورة فى المكان الذى ابتلعهم الجسر فيه ؟

**سامسون :**

كيف لنا ان نفكر فى شئ كهذا ؟

**البروفيسور :**

يجب ان يتنبه الفرد لأى حدث . ( ص ٨٥ )

وزاد اهتمام سونيكا فى مسرحية " المتخصصون والمجانين " بارتباط الكلمات بالموت . فشخصية الرجل العجوز لم تعد تبحث عن وحدة الكلمة ولكنه يبنى نظامه الخاص بصلاحية ذاته والذي يعتمد على كلمة واحدة هى " كما " " As " بينما فى مسرحية الطريق نجد ان الشخصيات مجبرة على " التفكير فى شئ كهذا " اى العلاقة بين الكلمات والموت - نرى فى مسرحية " المتخصصون والمجانين " كل الشخصيات تعمل على هذا باستمرار ، -

**آفا:**

فليبارك الرب اخيك .

(يخرجون جميعا يقهقون)

**جوى:**

شحم اكثر لكوعه

**آفا:**

ولا تنس ربطه .

**الرجل الاعمى:**

واكثر لعصاه الأنيقة .

**كرييل:**

وتشرق الشمس دوما .

آفا:

من جدائله واززاره .

جوى:

انقذها يا إلهى ، إنه اخوها ، بحكمتك ان تقول إنه --- ملئ بالواجب.

كريبيل:

هل هو ابن بار ؟ انت مجنون .

الرجل الأعمى:

انا اعلم ما يقصده ؟ ( يشير كما لو كان يحمل مسدسا ) طاخ ! كل يجمع فى صف الواجب .

(يخبط جوى على صدره ويقع على الأرض)

آفا:

هل جريناه ؟

كريبيل:

ايها الأحمق ، لم يجربك احد بعد ؟

آفا:

(فى صوت رنان ) انت متهم .

**الرجل الاعمى:**

هل يرضيك هذا الآن ؟

**كرييل:**

هذا هو العدل .

**الرجل الاعمى:**

طاخ !

(يقع جون ويقبل يده)

**جوى:**

لا يمكنك ان تفعل بى شيئا .

**الرجل الاعمى:**

محاكمة عادلة . لا ؟

**آفا:**

نعم باجماع الآراء .

**الرجل الاعمى:**

ماذا يقول ؟

**جوى:**

إنها محاكمة عادلة . لا اعتراض لدى .

**الرجل الأعمى:**

فى هذه الحالة ، نسمح لك بأن تدفنّ .

**جوى:**

إنك لرجل كريم . إنى أكره الطيور .

**الرجل الأعمى:**

على رسلك . إنها طيور لطيفة ، إنهم ينظفون ما يضعون من فوضى .

( ص ١٠ - ١١ )

من التأثيرات التى يحدثها هذا المشهد انه يظهر كيفية مساندة وتدعيم نظام حكم عادى بأداء متساوٍ من مجموعة كلمات وافعال مألوفة، التى تعطى الجمهور إحساسًا زائفًا بالأمان . كل شئ يبدو انه منظم تنظيماً جيداً . مثل نظام السلوك العسكرى ومع اللغة والطقوس التى تسانده . وبعد ذلك عندما يريد سونيكّا تقديم نظام القوة الذاتية لكلمة " كما " ، يهلك الجمهور عندما يصل الأداء إلى الابتهالات والإجراءات المألوفة ، ولكن ليس بكلمات او نظام مألوف ، يدرك الجمهور ضعف البنائين . وبدون هذا التتابع البنائى لمعارضة المألوف ، لن يقوم ممثلو السخرية من الوظائف الرسمية بالاستقالة فى ظل عشوائية العدل ولكن يمكن للجمهور ان يدرك ان ممارسة السلطة ببناء اجتماعى وليس امراً طبيعياً . ويمكنهم أيضاً إدراك انهم من الممكن ان يتأثروا بالكلمات والممارسات المألوفة للسلطة دون ان يسألوا عن معنى ذلك . وسيدركون مثلما أدرك المسئولون فى المسرحية انهم يملكون القوة لبناء نظام الحكم .



#### ٤- الخيال:-

بينما نجد الكلمات تُستخدم في المسرحية منفصلة لإفراغ معانى جديدة نجد اهمية كبيرة للخيال ( الجماليات ) والاستعارة في التحول والتركيز على الأفراد وفى غزو العقول . فاكل لحوم البشر هى عملية غزو للجسد بالكامل فى سلسلة تؤدى لتقطيع الجسد وتمزيقه . يبدأ استخدام الخيال فى المشهد الافتتاحى حيث نجد المسئولين كلهم أصبحوا عاجزين ويраهنوا بأطرافهم المتبقية أو اعينهم فى لعبة الطاولة .

أنا:

بماذا راهنت ؟

جوى:

بجرعة الذراع الأيسر .

كرييل:

آخر واحدة ؟

جوى:

لا مازال لدى واحدة أخرى .

الرجل الأعشى:

إنها الأخيرة . لقد فقدت جرعة ذراعى الأيمن بالأمس ، واخذتها أنا .

**جوى:**

هل تريدها الآن ؟

**الرجل الاعمى:**

لا ليس الآن

**كرييل:**

ومتى سأنال عينًا يا آفا ؟

**آفا:**

هل كانت اليمنى أم اليسرى ( ص ٧ - ٨ )

صورة خيالية للجسد تظهر فى استرجاع للطفل غير الوليد وليس للموت وهى صورة مألوفة فى مسرحيات سونيكا الأخرى . فنجد احد المسئولين يقترح ان تقوم اخت بيرو - س بيرو - بختطف جنين من بطن امرأة حامل ... ويذهب فى قارورة تجارب لأخيها " ( ص ١٢ ) . وبعد ذلك مباشرة توجد صورة لهجوم متوحش للجسد باستخدام إبرة هذه المرة ، -

**الرجل الاعمى:**

لقد لمسته بإبرة .

**جوى:**

اين ؟ مازلت تائها .

آفا:

اين ؟ ساريك حالا (يندفع فى اتجاه جوى )

**جوى:**

(يحمى نفسه) لا !

آفا:

(يشير لإبرة موضوعة تحت جوى) قل شيئاً . اى شئ يخطر ببالك تكلم  
يا رجل ! ( يلف الإبرة لأعلى ) جوى يصرخ حامياً جسده بيديه .  
حتى فى تصويره لمس ييرو وهى تجمع الأعشاب والنباتات يشمل الفوضى  
والغزو.

**جوى:**

اولاً الجذور .

**كربيل:**

ثم قشرى لحاء الشجر .

آفا:

قطعى الساق لشرائح .

**كربيل:**

اعصرى اللب .

**جوى:**

التقطى البذور .

**آفا:**

اكسرى القرنة . انزعى الضمادة .

**كربيل:**

وسعى الجرح وإلا لن يشفى أبداً .

**الرجل الأعمى:**

اقطعى جذرا لتنقذى الآخر .

**آفا:**

إكويه .

**كربيل:**

اسرعى - اسرعى - اسرعى ، ابتريه . ( ص ٢٠ )

صور أخرى لغزو الجسد تظهر بعد ذلك فى ابلغ تعقيداتها عند الكشف عن احتفال لاكلى لحوم البشر يُخدع الرجل العجوز بيرو والآخرين ليذهبوا إليه. يعلم الجمهور عن هذا الاحتفال من خلال الحوار بين بيرو ورجل دين . وفى الإشارة الأولى عن الاحتفال تتم الإشارة إليه بأسلوب مازح موضحا استخفاف بيرو بفكرة " رجل ياكل رجلاً آخر " ، -

**القس:**

أود ان اعرف هل سيقوم بتشريح أكل لحوم البشر .

**بيرو:**

لقد فعل ( ص ٣٤ ) .

ثم يصف بيرو رد فعله تجاه احتفال اكلة لحوم البشر : -

ولكن لم لا ؟ ما الاختلاف بين لحم شخص وشخص آخر ؟ لقد حاولت مرة اخرى لأتأكد من نفسى . إنها الخطوة الأولى للقوة فى معناها الواضح . ( ٣٦ ص )

ثم يسخر الرجل العجوز من اكلة لحوم البشر واصفاً الرجال بأنهم حيوانات "ذكية" - مثل الصخور فى المشهد السابق - يوظف سوينكا تغير فى الزمن والشخص ليوضح ان اكلة لحوم البشر ليست مرتبطة بالماضى او بالرجال الموجودين فى الاحتفال . ويتحول الرجل العجوز اثناء حلمه البهيج من استرجاع الزمن الماضى للمجهول ويخاطب الجماهير مباشرة : -

وجوهكم ايها السادة ، وجوهكم . يجب ان تنتشروا لوجوهكم : إنكم تتحمسون ولكن لا ادرى السبب . هل يوجد اختلاف كبير حقاً ؟ كل الحيوانات الذكية تقتل من اجل الحصول على طعامها وانتم حيوانات ذكية اكلوا - اكلوا - اكلوا ( ص ٥١ )

يريد بيرو ان يعلم معنى كلمة " كما " متمنيا ان تقدم الفلسفة التى يمكن له من خلالها تقويم سلوكه . استهلاك لحوم البشر يمثل القتل غير المبرر للناس

للدفاع عن فكرة " كما " هى تكوين ليس له معنى لفكرة غير موجودة تم تركيبها لتخرج للوجود وتنتشر من خلال " النظام " .

معنى الكلمات اقل اهمية من بناء الكلمات كجزء من النظام .

#### ٥ - من بريخت إلى إيجانجان :-

بينما نجد محتوى " المتخصصون والمجانين " يركز عليه سونيكا داخليا ، نجده يستخدم شكلاً صريحاً دون إيقاف الدراما او كشف القضايا التى تناقشها . فهو يقدم شكلاً سردياً له بداية ووسط ونهاية ولا يوجد فيه بطل مأساوى . وباختياره لهذا التركيب من المحتوى والشكل ، يضمن سونيكا عدم خضوع الجمهور للتأثير السهل لأرسطو - وخاصة البديل - فى التراجيديا .

غياب خطوط الحبكة الدرامية والشخصيات البدائية المتواجدة بشكل واسع يمنع المشاهدين من التعاطف مع الشخصيات والأحداث ويجعلهم يقومون بدور الناقد ويعد تباعد الجمهور عن دورهم العاطفى للأحداث المسرحية والشخصيات وتحويلهم لحكام على العلاقات بين هذه الشخصيات معروفاً فى أسلوب بريخت التى تشير إليه إليزابيث رايت - : Elizabeth Wright

تقديم الفساد الاجتماعى والسياسى والفكرى يذكرنا بأنه ليس حقيقيا ولكنه من صنع المؤلف . وبذلك لا يجعل المشاهدين فى حالة تعاطف وتأثر بما يحدث

ولكنه يجعلهم يفحصونه بعين الناقد ... موضحًا أن هذا التمثيل محدد ونهائي... وبذلك يتحول المشاهد من دوره لناقد مسرحى .

( ١٩٨٩ ، ١٩ - ٢٠ )

رغم عدم الإشارة إليها بطريق مباشر إلا أن سوينكا لا يتجاهل فكرة الخرافات حتى فى هذه الدراما الدنيوية . وبينما يشير جونس (٩٨٣ ، ١١٢) لـ "إعادة التاريخ الإنسانى" ، يشير جيفو " Jeyifo البيئة الميتافيزيقية والكونية لأفريقيا " . فى هذه المسرحية نجد سعيًا تافهًا وراء فكرة عقلية غير موجودة وتكرار عدة خصائص واستخدام شكل واحد ، ويكرر سوينكا المشهد الافتتاحى خلال نهايات المسرحية. ويضع سوينكا توترًا بين هذين العاملين ويقوم بفضه ايضا بعد إثارته وهذا بالإشارة للسيطرة الروحية . والخصائص التى يستخدمها من تأكيد على الوجودية واسلوب الاستعارات والخصائص الأخرى مثل استخدام المتسولين للسخرية . كل هذه الخصائص تربط مسرحيته بمسرح العبث كما يعلق جونسن : -

يصل هنا فى دقته وبطريقته فى تطور منطقى للأفكار والخصائص الفنية التى اشير إليها فى مسرحياته السابقة . ( ١٩٨٣ ، ١٠٦ ) .

ويستمد سوينكا بعض أسلوبه من المعتقدات الدينية اليوروبية ، فالمواجهة بين الجمهور والممثل فى مسرحيته تشابه العلاقة بين الجمهور والممثلين فى أداء مسرحيات الأقنعة . وفى هذا الشكل من الأداء ، لا يوجد وسيط مثل الحوار أو الخيال أو وجود مساحة تفصل بين الجمهور والممثل. ولقد عبر الكثيرون عن



استيائهم من مباشرة الأحداث وسرعتها التى استخدمها سونيكا فى مسرحيته . والنقص اللا نهائى للكلمات وتكرار الأغنية والرقصات للمسئولين وتكرار الاستعارات الجسدية لعمل مساحة " مؤثرة " مثل الملابس المتعددة لإيجانجان (تومبيون ١٩٧٤ ، ٢١٩ ف ف) . واستخدام سونيكا لأسلوب الأقنعة يعد جزء من مفهومه عن العالم بصفته استعارة . ويستخدم سونيكا أسلوب التنكر كما فى مسرحيات يوروبا المقنعة للتعبير عن الأسلاف والأرواح مثل - ايجانجان - فى مسرحية " الطريق " التى ألفها قبل " المتخصصون والمجانين " ومسرحية " الموت وفارس الملك " التى جاءت بعدها . فى مسرحية إيجانجان تظهر أرواح الأسلاف للتعبير عن الاهتمام المتواصل بالأحياء من قبل هذه الأسلاف . وباستخدام هذا الأسلوب بالشكل المناسب يؤدى التنكر للنظام فى العمل المسرحى .

وتدور أحداث هذه المسرحية عن الفوضى . ومعظم الإصابة فيها اقرب للرقص منها للحوار الدرامى حيث إن حركة الشخصيات تعبر عن حالتهم والتى يمكن تصويرها بشكل حركى خالص . وكذلك الحوار غير المكتمل بين الشخصيات يمكن تقديمه كصوت نقى مثل النوتة الموسيقية التى لها أهمية كلية فى علاقتها ببعضها البعض أكثر من أهمية الكلمة التى لها معنى وحيد . ويمكن من خلال فهم الحركات الراقصة فى المسرحية تعريفها على أنها رقصات للأجساد والعقول المشوهة الممزقة أو التى تم " التمثيل " بها . فهى رقصة الموت غير الكامل تذكرنا بمسرحية " مات الرجل " التى يعبر فيها سوينكا عن فترة اعتقاله والتى اعتبرها " موت حى " ( ص ٩١ ) .

وفى مسرحيات إيجانجان التنكرية ، يلعب الجمهور دوراً مسرحياً فهو يتحول من ممثل حى إلى سلف ميت ، ويلعب انجمهور دور إدراك نصفى من اعتقادهم

فيما يقدمه ومشاركته فيه . وهذا لا يتطلب فقط أداء قادة الممثلين (المتنكرون) ولكن المشاهدين ايضا كفريق مكمل للأحداث . وهذه العلاقة هي التي يقدمها سوينكا في مسرحيته . فمشاركة الجمهور هي التي تؤثر في تحويل التمثيل إلى واقع - من كلمة " كما " إلى كلمة " بالفعل " يشير الرجل العجوز لهذا التحول من الممكن إلى الواقع في بنائه - للجماعة ، التي ولدت حقيقتها بنفسها ، " كما هي فعلاً والنظام هو أساسها رغم ارتدائه لمئات الأقنعة وآلاف الأشكال التافهة " . ( ص ٧١ ) .

يستخدم سوينكا أسلوب إيجانجان بشكله غير الصحيح في مسرحية " الطريق " والموت وفارس الملك " مما يؤدي لإفساد الحركة التي تؤدي للموت . في مسرحية " الطريق " يتنكر البروفيسور ليرقص في الهواء أملاً أنه بذلك يمكن أن " يعرف " الموت دون أن يموت " يجب أن أتمنى حتى الآن . فلا اعتقد أن اكتشاف الموت يجب أن يكون كاملاً وإلا لن يُكتشف على الإطلاق " ( ص ٩٣ ) . ولا تجدى محاولات طوكيو كين لإيقاف هذا التنكر ، " اوقفه ؛ توقف ؛ --- قلت لك اوقف هذا التدنيس " . ( ص ٩٥ ) .

وفي مسرحية " الموت وفارس الملك " نرى الأوروبيين هم من يرتدون زي إيجانجان في الحفلة التنكرية ويسبون الموت لابن اليس . ونرى العلاقة الواضحة بين الاستغلال السيئ لإيجانجان والموت السريع الحتمي : -

**بيكينجز:**

( بصوت متعب ) أهذا ما كنت تريده ؟

**إيالوجا:**

لا يابنى . إن هذا نتاج ما فعلته من لهو بأرواح الغرباء . حتى من يغتصب ثوب أمواتنا ، يعتقد أن الموت لن يلتصق به . (ص ٧٦) يختلف هذا فى مسرحية "المتخصصون والمجانين" حيث لا يوجد ظهور مباشر وصريح لإيجانجان . وبدلاً من ذلك ، نجد فى المشهد الأخير ، " يخطف الرجل العجوز معطف جراح ويرتديه وقبعة أسباني وقفازات ومشط " (ص ٧٧) وبمجرد أن يطلق الرجل العجوز تعليماته بتغيير هيئة المسرح ، - " إنه يرتدى القناع " الرجل العجوز وهو الشخصية الوحيدة فى المسرحية التى تواجه الموت على المسرح هو أيضاً الوحيد الذى يضع قناعاً . وبذلك يتحول من شخص حى إلى سلف ميت يدعوه للموت . هذا التحول من الحى إلى الميت يدعو لقتل الأب الذى يتبعه اكتمال عملية الانتحار التى وقعت بالفعل . وبينما نجد البروفيسور فى مسرحية " الطريق " يستخدم شخصاً آخر لارتداء القناع لمواجهة الموت ، يقوم الرجل العجوز فى هذه المسرحية بدور هذا الوسيط وأن يرتدى هو القناع لكى يجلب لنفسه الموت . وهو تحول أخير من " كما " إلى " بالفعل " . " . " "As" to " is "

**٦- الختام:-**

كتب جيفو عن التخصص فى " التراجيديات التاريخية فى إفريقيا " فى مواجهة الفرع " البرجوازي " للخصائص الأرسطية التى يمكن أن نطلق عليها " الواقعية "

أو "الاجتماعية" لتراجيديا التاريخ الإفريقى والتي تهدف لتوضيح العمليات اللغوية بين الوجود المادى والطبقات البنائية الأخلاقية والأساطير والمجتمع "الميتافيزيقى" ( ١٩٨٥ ، ٤٢ ) . وإذا استطاع سونيك أن يحافظ على الشكل الواقعى أو الاجتماعى للتراجيديا فى مسرحيته فهى تتداخل مع الأساطير فى المشهد الأخير حيث يوجد تحول إلى شكل رمزى حيث تحمل كل الأحداث معنا أكبر من معناها الحقيقى .

وهذان الشكلان متناسقان رغم ذلك فكلاهما يُطلب حفاظًا على العلاقة بين الجمهور والعرض المسرحى - فهل هى فعلاً مسرحية أم أنها إعادة لتجربة سونيك فى المعتقل ؟ وإلى أى مدى تم صياغة هذه التجربة فى شكل روائى ؟ وفى النهاية لا نجد المسرحية تقدم إجابة لكل هذا ولا يوجد اكتشاف للموضوعات التى أثرت فى المسرحية ولكننا نزيد من إحساس الجمهور بتورطه فى الأحداث فهناك اكتشاف للمأساة وللأحداث المعروضة على خشبة المسرح ولذلك فهى غير واقعية بحيث تتيح للجمهور أن يشعروا بالتطهير أكثر من إحساسهم بالتورط فى الأحداث. فى المشهد الأخير نجد تصعيدا للكلمات غير المترابطة فى خطبته يلقيها الرجل العجوز : " ---- لقد أصابكم سهم الغرور ، الكلب فى العقيدة يرمز إلى الإنشقاق ويرمز فى السياسة والسخرية من الديمقراطية وتشويه الماركسية على الشخص المتعصب " ( ص ٧٦ ) .

يقاطعه كريبيل بسؤاله - وهو ما علمه له الرجل العجوز . وفى هذه اللحظة لا نجد المتسولين الأربعة - الذى يمثل سلوكهم النفس المدمرة - ولا النساء الثلاث -

اللاتى يمثلن القبول السلبي لنظام الطبيعة - يهتمون بتغيير طبيعة علاقتهم بال بيرو . فلا يوجد تهديد فى اية لحظة من اللحظات لسلطة آل بيرو .. ربما فى اللحظة الوحيدة التى يقوم فيها كريبل بإلقاء السؤال الذى يخيف اصحاب السلطة (ولكننا لم نعرف ابدا ما هو السؤال) ، فهل ادرك الرجل العجوز الخطر الذى واجهه وصاح : - " اغلق هذه الفجوة وإلا سنقع جميعا " يستمر كريبل ويقول : " سؤالى هو-----" ، فى هذه اللحظة يرفعه الرجل العجوز ويلقيه على المنضدة " ص ٧٦ . وهى الحوار الأخير ، يجمع سونيكال الخيال الداخلى واللغة المسرحية فى حدث ينتهى بالموت : -

### الرجل العجوز:

لنتذوق فقط ما الذى يصنع فعل الانشقاق . ص ٧٧

فى هذه اللحظة يقتل بيرو والده ، ويعتقد انه فعل هذا لكى ينقذ كريبل - اعتبار اخير لأهمية شخص آخر - ولكن هذا لا يتفق مع سلوك بيرو طوال المسرحية . الاحتمال الأول انه باعتباره هو السجان ، فمن الطبيعى ان يكون الرجل العجوز هو كبش الفداء والضحية والاحتمال الآخر مستمد من رؤية سونيكال للخرافات وربطها بتواصل آخر للأحداث . فبصفته رجل عجوز فمن المناسب ان يموت هو . فالشخص يموت ويأتى آخر مكانه . فالرجل العجوز ليس ضحية وإنما هو يكمل حياته ويسلم الراية لابنه . بارتدائه القناع يكون بالفعل انضم للأسلاف وقتل الأب لا يمثل الفوضى ولكنه يعيد النظام . ويمثل كريبل "الحالم" تهديداً للتغير الاجتماعى .



يقدم سونيكا فى المسرحيتين التاليتين له طقوس الموت كوسيلة للحفاظ على النظام الكونى . المسرحيتان بعنوان " جوارى يورويديس " عام ١٩٧٣ و " الموت وفارس الملك " عام ١٩٧٥ . وفى مسرحية " المتخصصون والمجانين " يعمل موت الرجل العجوز على إعطاء بُعد آخر لحياة الشخصيات لإنهاء حياة شخص شارك فيها الجمهور على المسرح . وهذا الإحساس بالموت كتردد ضرورى فى الأحداث تؤكد هئية المسرح ، " توقف سريع على خشبة المسرح " قبل مواصلة الأحداث .

وفى الحدث الأخير ، يسترجع سونيكا المشهد الافتتاحى وبذلك يصور التكرار الطبيعى للأحداث ، " السيدتان العجوزان تسيران بعيدا عن كوخهما وتتوقفان عند المكان الذى شاهدتا فيه المتسولين أول مرة وتنظران خلفهما تجاه غرفة العمليات " . وهذا يوضح انه لم يحدث تغيير خلال المسرحية - حيث إن موت شخص آخر لا يعد تغييرا ولكن استمرار لشيء يحدث طوال الوقت . ولكن الإشارة لهذا المكان الذى شوهد فيه المسئولون أول مرة يولد إحساسا بإمكانية التغيير . هل سيسال كريبل الآن السؤال الخاص ببيرو ؟ وآخر حوار فى المسرحية هو كلمات المسئولين التى توقفهما تعليقات المسرحية كما فى الموت الذى يحدث فجأة او يمكن ان يكون مستمرا ولكن بصوت غير مسموع ؟ .

لا يستخدم سونيكا هذه المواجهة والشكل العنيف فى مسرحيته التاليتين فهما تدوران فى طابع تاريخى ، ويذكر فى مسرحيته " جوارى يورويديس " انها "احتفال عنيف بالحياة " وفى مسرحية " الموت وفارس الملك " أهداها " كتحية كبيرة لوالده " الذى - كما يقول - " رقص مؤخراً وانضم للأسلاف " .

(١٠)

## هل تعد دراما الطقوس منهجاً إنسانياً ؟

آراء عن المسرح الحديث

ديلى لا يولا Dele Layiwola

(١)

نحاول فى هذا المقال إثارة موضوعين : الأول ، هو تأكيد ان الطقوس تولد منطقاً مميزاً ، حتى وإن كان زائفاً ، يجب فهمه على انه نوع من الأنانية او الذاتية . والثانى " ان مشكلة الذاتية او المذهب الذاتى المتولد نوع او منهج داخل إطار عمل نظرية الحضارة . واعتقد انه من المجدى توضيح بعض الأمثلة عن دراما الطقوس بينما احاول تشكيل اسلوب وشكل وخصائص مميزة للنص الموجود فيه . وسأستخدم هنا نماذج نظرية من علم الانثروبولوجيا الاجتماعية وكذا نماذج فلكلورية من علم السلالات فى الحضارة الإفريقية والأسىوية . بعد دراسة الأعراف فى تصنيف القبائل اليوروبية فى داهومى (التي اصبحت الآن جمهورية بينين) ، وجد بيير فيرجيو Pierre Verger انه لم يستطع تحديد اى بناء او اسلوب مترابط من خلال هذه الدراسة ويتعجب قائلاً ، .

" تعطى هذه المهرجانات إحساساً بأنها اداء مسرحى او اوبرالى . فالممثلون والأزياء والأوركسترا والكورس والغناء الفردى ، كلها تختلف عن مسرحيات الغموض والعاصفة المشهورة فى عصور أوروبا الوسطى والتي كانت تقدم فى قاعات الكاتدرائيات . والاختلاف الواضح جداً فى هذه المهرجانات ان الممثلين ، إذا كان يمكن ان نطلق عليهم ذلك ، يكونون فى حالة نشوة .



ولا أحاول فى هذا المقال أن أوضّح الدور الذى يلعبه التظاهر أو الخداع الذى يتضح أنه يؤثر على هذه المهرجانات أو الأشكال الأخرى من سلوك التملك . ولكن يكفيننا أن ندرك أن بعض هذه المشاعر والأحاسيس بالنشوة حقيقة وهؤلاء الممثلون اكتسبوا هذه الحالة من خلال الأداء الطويل للشعائر .

( تأكيد على هذا ، فيرجيه ١٩٦٩ ، ٦٤ - ٦٥ ) .

يتضح من هذه الفقرة أن فيرجيه لم يكن راضياً عن النتيجة التى توصل لها من خلال الدراسة التى قضى فيها وقت طويل ، وبالطبع لن يكون مناسباً أن يختتم مقاله بأن ما يبدو على أنه واقعى هو مجرد خيال حتى وإن كانت ممارسة زائفة للطقوس . فهو كما لو كان يقول إن هذا تزييف للحقيقة . وفى رأى مور Moore.. ومايرهوف " Meyerhoff ، الطقوس هى شكل واضح وصريح فى مواجهة الغموض ، لهذا يتواجد الغموض دائماً فى تحليل الطقوس " . (آسين، هولندا ، ١٩٧٧ ، ١٧) . وسأبدأ تحليلى بمسرحية "الوسيط أودا أوك" لتسجى جابر - ميدهين Tregaye Gabre - Medhin عام ١٩٩٥ .

تدور أحداث المسرحية عن خرافة اثيوبية تقول إن يوكوتى Ukutee حسناء القرية والمخطوبة لشانكا Shanka أحد أبناء القبيلة العظام يجب أن تضحي بأول ابن تلده لأرواح الأسلاف من خلال الوسيط أودا أوك الذين يهبون الحياة للقبيلة. ويرفض شانكا إتمام زواجه متحدياً بذلك الوسيط وأسياده . ويأتى صديقه جوا Goaa الذى كان عبداً قبل ذلك للعرب والأوروبيين ولذا فهو أكثر

تحضرا نتيجة لحياته فى حضارات اخرى فيعد صديقه شانكا بأن سيحاول بحكمته أن يقنع الوسيط بالعدول عن هذا القرار . وخلال الأحداث يطمع جوا فى يوكوتى وتصبح حاملاً . ثم تهب عاصفة على القرية فتموت يوكوتى وجوا . ثم يجتمع أهل القرية ليرشقوا شانكا وطفلة يوكوتى بالحجارة . استطاع جاير - ميدهين أن ينبع أحداثاً لدراما الطقوس مترابطة من خلال هذه الخرافة ومنحها شكلاً به نوع من الوحدة والترابط . على سبيل المثال ، تدور أحداث المسرحية كلها فى مكان واحد وخلال يوم واحد وبذلك تكتسح وحدة الزمن والمكان والشخصيات . وتتبع التراجيديا من خلال الشباب الموجود فى المسرحية وهم محور الأحداث فهم يقعون ضحية لسوء فهم التقاليد الصارمة والقاسية وهذه الأحداث فى الراى العالمى تعد من المحرمات . فالمجتمع الذى يتم تقديمه فى هذه المسرحية مجتمع مغلق وغامض يتأثر بالخرافات والخوف والعنف . والسفر والعلم والتحضر الذى تعرض له "جوا" كان له تأثير حضارى زائف على عقله وبذلك شعر أنه غريب عن القرية التى هى موطنه الأصلى . ويؤكد ذلك كلام قسيس اودا ، -

هذه حقيقة ياجوا

لأنك عشت فى بلاد غريبة

تحديث العقل والحكمة لأبائنا الراحلين

وآثرت غضبهم فوقعت اللعنة على بلادنا

لقد كنت ضحية لهذه العقلية الغريبة هنا . ( ص ٢٦ ) .

هذا الدمار الذى سببه جوا أصبح واقعيا بسبب الحرية التى منحها لمشاعره .  
لقد عاش امرأة مكرسة لكفارة دينية غريبة . وهذا يعتبر تكبر على الإله . وفى  
الشعائر الطقوسية هذه خطيئة ينبغى أن يعاقب عليها بالموت أو بأية عقوبة  
أخرى. ولذلك يعلن قس اودا اللعنة على جوا :

سوف تموت وتحرم من مرافقة أمواتنا

وفى حياتك ستلقى افطع الألفاظ من النساء .

وسيسخر منك كل شباب القرية .

وسيتجنبك الكبار

وستكثر الأشباح الشريرة فى كوخك

وستعيش بين غنمك

وفى موتك ، ستختار روحك ولن تجد لها مكانا .

ستظل روحك هائمة لا تجد السلام والأمان (ص ٢٦ - ٣٠)

فى معظم العقوبات التقليدية تكون العقوبة أكبر بكثير من الإثم .

وهذه إحدى خصائص الشعائر البدائية أن المشاعر ليست واضحة . ومن  
الغريب فى هذه الطقوس من النوع الأوديبى ( نسبة إلى عقدة اوديب ) مثلما

يحدث لشانكا فى هذه المسرحية ، أن كلما حاول الشخص أن يبتعد عن المأساة يجد نفسه منجرفاً إليها دون قصد . وفى النهاية رغم قلة حيلة هذه الشخصيات، تبدو الأحكام وكأنها ثابتة وراسخة عليهم من البداية ويظهرون كضحايا لنزعات واضطهادات معينة . وهذا هو سبب نواح شانكا معبراً عن قلة حيلته ، -

ظلم لا مبرر له : ماذا تريدون منى يا أرواح الآباء ؟

ماذا تريدون من ابنكم القوى الذى سجن شبابه

واختنق فى جراح قلبه ؟

وا أسفاه على فخري بمن اختارها قبلى

والتي لم اعرف دفئها .

والطفلة التى لم تولد بعد والتي كان يمكن أن تكون ابنتى .

الوادي الجبار لأبائى الذين كنت ابنهم وكانوا يفتخرون به .

اقف الآن متهما من آلهة أودا. أوك

ماذا تريدون منى يا أيها المفسرون الحكماء ؟

ماذا تريدون من بطل شعبكم ذى القلب الممزق

## راكبا حصانا خشبيا ٩

ماذا تريدون منى ايها الحكماء ٩ ص ٣٦ - ٣٧ .

إن تغذية الروح والقسوة التى لا يتحملها البشر التى تطلبها الدراما الطقوسية من أبطالها هو أسلوب غير متعلق من الطقوس . لا فى طقوس الامتلاك يعمل البطل كوكيل للإله . هذه نفس الفكرة التى يتعرض لها فيرجيه : -

فى نيجيريا يتميز السلوك الامتلاكى لإيليغان شانغو بعرض مجسم لقوى الإله . فمثلا نجده يطعن لسانه بقضيب حديدى ويسير به فى تعهل ثم ينتزعه دون أن تبدو عليه علامات الانزعاج أو التأثر . فلا يبدو عليه القلق بما حدث له حتى بعد انتهاء الامتلاك . ( ١٩٦٩ ، ٥٣ ) .

يقول كراب ( 99 - 301 : 1964 ) Krappe عن نفس الفكرة إن هذه الظاهرة تظهر فى " شكل راقص " : -

تميل الرقصة الدينية لأن تصبح وجدانية الطبيعة خاصة فى هذه العبادات الغامضة والتوضيح الكلاسيكى مزين بالطبع بطقوس ديونيسية . ورغم ذلك فلنا الحق أن نؤمن بأن بعض الأبناء اليهود وصلوا لهذه الحالة من الوجدانية بنفس الطريق مثلما يحدث الآن من حركات صوفية فى بعض الدول الإسلامية - وبمجرد الوصول لهذه الحالة ، يصبح المشاركون فيها ذاهلين عن الوجود ، فى حالة حصانة حتى ولو أصيبوا بالجروح .

التصوير المرسوم لهذه الطقوس وهذه الفكرة نجده فى مجلة بيير Beier ، 1959 (كليشيات ٥٧-٦٠) .

الشئ الآخر المحير عند دراما الطقوس مثل " وسيط اودا اوك " ان الأبطال والشخصيات يتتابها شعور عميق بالخوف من المخاطرة والميل إلى سوء فهم هذه الصور الاستعمارية نظراً للبيئة التي تحكمها الأساطير التي يعيشون فيها . ولذلك فإنه كلما حاولوا الابتعاد عن هذا الشئ الذي يخفيهم ، كلما ازدادوا قرباً منه . وهذا ما يحدث في المسرحية ، فما رهبة شانكا من الموت وتضحيته وادت به إلى عدم إتمام زواجه وهو ما عانى منه في نهاية المسرحية . فمراوغته هي التي عقدت الأمور .

في مسرحية إبراهيم حسين السياسية " كيخيكيتايل " (Kinjeketile) (1970) . يستخدم مسرحية طقوسية لهدف سياسى وتوضح كيفية تسبب لاعقلانية الطقوس في كارثة كبيرة في موقف واقعى . وقعت تنزانيا بنهاية القرن الماضى تحت الاحتلال الألمانى . فاجبرت الرجال على العمل الجبرى وتعرضت الفتيات للاعتداءات الجنسية . فقام واماتومبى Wanatumbi في جنوب تنزانيا بتدبير خطة منظمة لكبح الظلم . وكان من الصعب عمل جبهة قادرة بسبب التنوعات العرقية غير المتحدة ولذا كان عليهم اختيار قائد . وظهر القائد متخفياً في صورة نبي - كان هذا النبي كينجيكاتيل من ينجرامين Ngarambe الذي ادعى انه اوحى إليه من روح النهر هونجو Hongs . كان هذا في عام ١٩٠٤ وشاهد رؤية فأسرع الناس للالتفاف حوله وبذلك استطاع ان يوحد بينهم .

واستخدم كينجيكيتايل الماء كرمز للوحدة الوطنية والقوة التي لا تقهر في مواجهة اسلحة الألمان . وصدق الناس ان إلها قد اوحى إليه فمثلاً يستطيع ان



يعيش فى النهر دون ان يفرق او يشعر بالجوع . وجرب فكرة عدم القسوة او العنف وحث على اتخاذ الحذر ولكن اتباعه احسوا بعدم الراحة والحماس الزائد . وكانوا يفضلون الدخول مباشرة فى الحرب . وبعد تحقق انتصار غير مؤكد سقطت اعداد كبيرة منهم قتلى بايدى اسلحة الألمان وكان لزاما ان تعود فترة اللاعقلانية . وبرغم هذه الكارثة ، استطاع كينجيكتايل ان يوحد الأعراق وقامت الثورة التى اطلق عليها ثورة ماجى ماجى Maji Maji نسبة للإيحاء بها بواسطة الماء .

وتعرض هنا نقطة فلسفية ، يمتلك وماتومبى سلطة روحية وعقائدية . فهم يعبدون إلها واحداً هو مونجو وهو قادر وله مطلق التحكم فى امور الحياة والموت . ويأتى بعده آلهة اقل مكانة وارواخا هم ميدنجو ومزيمو وهونجو . واعترف كينجيكتايل انه موحى إليه من الإله هونجو وهو روح منوطة بالأحداث الثانوية فى الطبيعة . وحتى الإلهين الآخرين ليس لهما سلطة على الأمور المتعلقة بالحروب وإراقة الدماء . ورغم ان الإله هونجو قد اوحى لكينجيكتايل بأمور تخص الموت وإراقة الدماء فهو ليس بيده القرار الأخير فى هذا الأمر . وبذلك يجب ان ينتظر الشعب الكلمة الأخيرة من الإله مونجو ، هذا الخطأ تحول لكارثة تنقلب على كينجيكتايل والشعب .

ولا يوجد لهم عذر سوى انهم جميعا ساروا فى لعنة الإله هونجو . فأمور تدرج السلطات فى الطقوس امور ثابتة . بمعنى آخر ، كيف ومتى يمكن تأكيد مؤشرات الطقوس ؟ متى تكون كثيرة جدا ومتى تكون قليلة جدا ؟

تكمّن السخرية واللاعقلانية فى أن كينجيكتايل ، الزعيم القائد لكل القبائل وكل افراد جيشه من ميكتش وميجندو وواوزارامو خضعوا لهذا الخطأ فالمنطق الرئيسى لعملية الطقوس يختلف عن منطق العملية التجريبية فالأول غير عقلانى ولا يمكن التنبؤ بنتائجه والآخر عقلانى منظم .

سجل جون ميدلتون John Middleton (١٩٦٣-١٩٨٥) حادثاً مشابهاً فى حديثه عن عبادة ياكاف فى شمال اوغندا . لا يوجد تأثير من جماعات ماجى ماجى والثورة على عبادة ياكاف ولكن المبدأ واحد . فى عام ١٩١٥ قام النبى ريمبى Rembe بتأسيس عبادة ياكاف على مبدأ أن هناك مياهاً معينة تحوى قدرات إلهية وتطبيقها يولد دواءً بجميع الأمراض والأوبئة ،

من مرض الجدري وطاعون الماشية إلى تجار الرقيق العرب والأوروبيين . وعرض ريمبى نظاماً جديداً بأن يتساوى الرجال والنساء والكبار والأطفال اجتماعياً ، نوع من المجتمع اللاطبقي . وحرر فكرة المحرمات العشائرية وتحدث بجلالة وأخذته النشوة مثل قصة إبراهيم حسين . وقام المناصرون له بالرفض ليلاً ونهاراً حتى انهكهم التعب وظنوا أنهم سيتيقظون على يوتوييا (المدينة الفاضلة) جديدة . (ميدلتون ، ١٩٨٥ ، ١٧٩) .

وتؤكد هنا فروضنا عن أن كل الطقوس الحقيقية تحوى مفاهيم روحية وحيرة عقلية عن المفاهيم الاجتماعية والشعورية مما لا يدع مجالاً للشك أن بعض أشكال التعقيم العقلى والخداع وتزييف النجاح هى طرق تميز دراما ورقصات الطقوس . وهذا يحسب لتحويل الأمانى إلى حقيقة متأصلة فى

العقيدة والإيمان. وحتى فى اخلص النوايا يحدث التضليل . نفس الفكرة مسئولة عن صنع الأشكال المتغيرة الثياب فى فن الدراما . يصف فيرجير ظهور رجل مرتديا ثياب امرأة وباروكة : -

يجسد إليجان شخصية سانجو بتسعة عشر يوما . فتقوم بربط شعره على شكل عرف الفرس وغطى جسده ببودرة حمراء . ولبس إبرى ( تنوره ) ودوائر من الوشاحات مربوطة بحزام تهتز لأقل حركة . ولبس بانتي وهو رداء مصنوع من جلد الماعز مغطى تماما بصدف اصغر مخاط جنبا إلى جنب ( ١٩٦٩ ، ٥٢ ) .

يصف ميدلتون موقفا مشابها عندما يحل الموسم على غير ما يرام ويمكن للنساء أن يرتدين ملابس الصيادين ويرقصن معهم امام الشعب لكى يصلحن الفوضى ويهداوا الموسم بمساعدة صانع المطر ( ١٩٨٥ ، ١١٧٨ ) . وتصبح بذلك تحويل الملابس عنصرا بارزا فى فن الطقوس والشخصية .

(٢)

ذكرنا فى بداية هذا المقال محاولة فيرجيه لعمل نموذج للمهرجان الذى رآه. وقارنه بالأوبريت ومسرحيات الغموض والعاطفة فى عصور أوروبا الوسطى نظرا لارتباطها بأحداث دينية وكاتدرائية . ومن المعروف أن الدراما توجد نوعا من الوفاق بين الإنسان والبيئة المحيطة به وإدراك وجوده من خلال أداء الطقوس . ويعتمد اساس الطقوس على تقليد ( أكثر من اعتماده على دراما ) الحركة او الحدث بخلاف التنكر البيئى.

ويوجد الكثير من الكورس الشعبى والمشاهد غير العادية ولكن لا يوجد حوار قوى مع الوجود المستمر للرقصات والفقرات الموسيقية . وبسبب غياب الحوار ، صنف الين ريكارد ( 1983 ) Alain Ricard هذا النوع بأنه أداء مسرحى للطقوس أكثر منه أداء مسرحى درامى . يذكر ريكارد أن الدراما ذات الأسلوب الغربى لا يمكن استخراجها من الأداء التقليدى إلا إذا أعيد تفسيرها اعتماداً على إبداع الفرد ويقول : -

" لقد لمسنا عنصراً واحداً فى مجتمعات إيجانجان لأداء الطقوس وهو عنصر المشاهدة ومسرح الحياة الراقص والغناء والتقليد والمسرحية . ولاحظنا تفرد الشخصيات من خلال ارتداء الأقنعة واختيار معين للمساحات وبداية الدراما . ولكن فى الطقوس الأخرى المعقدة نوعاً ما يمكننا ملاحظة بداية ظهور يعفى الأحداث الدرامية مع الخصائص الضرورية للمسرح خاصة فى تصاعد الأحداث فى اللحظات القصوى والدنيا وقت الأزمة والعقدة المسرحية وأثناء حلها واكتشافها " (ص ٥٢) .

ولا شك أن ما يقتنع به ريكارد شئ صحيح ويؤكد مثلما أكدت هيلدا كوبر Hilda Kuper أن ،

" الطقوس لا يطلق عليها مسرح أو مسرحية . فهى تعلم من خلال تدخل المشاهدين فى العرض وليس إمتاعهم . فكل فرد عليه أن يشارك فى أداء الطقوس ولا يمكن أن يعترض أو يمتنع عن المشاركة . وهؤلاء المشاركون هم الجمهور . ورغم عدم تصنيف الطقوس على أنها فن ولكنها نوع من الفن - من اقنعة وغناء ورقص وموسيقى " . ( ١٩٦٨ ، ٩٠ ) .

فى الكثير من دراما إفريقيا مثل التى أوردناها فى بداية هذا المقال يصعب إيجاد رابط بين ما يشكل ثقل الدراما وما يشكل مسرح واقعى . وهناك دائما مفهوم مسرحى كامل حيث تختلط الأغاني والموسيقى والتمثيل والأحداث والحوار فلا يسرى شك فى إنها مستمدة من الطقوس والمهرجانات التى نراها فى موسم الحصاد فى الشوارع العريضة وساحات الأسواق . لذا نفس العناصر التى تراها كوبر فى الطقوس من " أقنعة وأغاني وموسيقى ورقص " هى عناصر الحدث المسرحى الكامل . وحقيقة أنه لا يوجد حوار أو قصة تعود لموضوع معين لا تعنى أنه لا يوجد موضوع . فالموضوع موجود بشكل ضمنى . مثال لدمج الطقوس بالمسرح فى مسرحية مكتوبة هو مسرحيات سونيكا الغامضة مثل ، " الطريق " ١٩٦٥ و " الموت وفارس الملك " ( ١٩٨١ ) . وحتى مجادلة ريكارد تبدو وكأنها تعارب نفسها ، -

" يجب الا تؤثر فينا التحذيرات الشرعية حول خلط الطقوس بالمسرح والنظريات حول اصل المسرح التى جاءت بعد ذلك ، فيجب ان نميز بين المسرح الأدائى والمسرح الواقعى . ولكن كيف يمكن تتبع الحدود والفواصل بين التجريبتين؟ وإلى حد ما وصل علمنا إلى الآن ان الاختلافات بين العرض الأدائى " كوتيبا " وعرض " الأقنعة " لإيجانجان إ،، عرض " كوتيبا " يوجد به حوار ولكنه غير موجود فى عرض " الأقنعة " . وبالنسبة للطقوس ، هل من الممكن التفريق بين المشاركة والأداء؟ هل بعض هذه الطقوس لا تؤدي " كمشاهد " فى مجتمع يجب ان تقوى فيه ترابطه و متماسكه الاجتماعى ؟ " ( ١٩٨٣ : ٥٢ ) .



هذه الأسئلة استطاع أن يجيب عليها جروتوفسكى فى الجزء الرابع من هذا المقال . وما يحاوله ريكارد هنا هو إيجاد خيط يربط بين الطقوس والدراما . وهو ما يعده نوعاً من التدرج . وهذا يجب أن يكون متنوعاً كما نتوقع . ولذا فهو مفهوم ذاتى . وليس المهم هنا بيان أن الأفكار الفنية موضوعية أو يجب أن تكون كذلك ولكن أن مفهوم الحوار ومشاركة الجمهور وحدها لا يمكن أن تستخدم للتمييز بين الطقوس بذاتها وطقوس المسرح كنوع منفصل . فى معظم الأعمال الإفريقية المشابهة لما ذكرته قبلاً ، يُشجّع الجمهور الموجود فى ساحة شعبية على الغناء والرقص مع المؤدين ويخوضون تجربة التطهير من خلال المشاركة الكبيرة وإثارة العقل والعاطفة . وبالمثل يشعرون فى درجة معينة من الأداء ، بالحوارات الفردية والثنائية والثلاثية . يجب أن تتحول الآن للحديث عن دراما الطقوس فى أثينا لعمل مقارنة وإيجاد خط رابط لبعض طرق دراما الطقوس والمهرجانات .

هذا يرجع بنا إلى عام ٣٥٣ قبل الميلاد حين دعا بيسيستراتوس Pisistratus أثينا ثيسبيس Thespis إيكاريا للمشاركة فى مسابقة درامية التى تعقد كل ٦ أشهر لتمييز احتفالات ديونيسس Dionysos . وكان أول من فاز فى هذه المسابقة عام ٤٩٩ قبل الميلاد هو اسخيلوس Aeschyles . وكانت هذه المسابقة أكثر ما يميز احتفالات ديونيسيس التى تقام فى يناير ومارس من كل عام ( هانت ، ١٩٦٢ ، ١٣ ) . قام مدير المهرجان باختيار النص والممثلين وتم اختيار الحكام بالقرعة . وإذا لم يفز شخص محبوب ، يعاقب المدير وهيئة الحكام . ويكافئ الكاتب والممثلون بمكافأة مالية بسيطة وينالون شعبية وشهرة كبيرتين .



كانت المسرحيات المشاركة فى المسابقة تمتاز بالجودة فى الكم والكيف ويسودها شعور بالتميز والاستقلال بين كتاب المسرحيات الأخرى . ولاكتساب الجودة ، ازدادت قوة وقدرة الممثلين وكان لها تأثير ضار على عدد الكورس وزيادة فى الحوار على حساب التمثيل الأوركسترالى . يشير هانت إلى : -

" اصول مسرح اثينا لم تكن درامية ولكنها كورالية . فالعرض يتضمن كورس وقائد له . وفى الدراما الإغريقية الأولى كان الكورس هو المشارك الرئيسى فى الأحداث . وفى بدايات كتابات اسخيلوس - "المتوسلون" - كان الكورس مكونا من ٥٠٠ عضو ، ثم تناقص هذا العدد إلى ١٢ عضو للتراجيديا و ٢٤ للكوميديا . وتبادل الحوار بين الأناشيد الموسيقية بالمزمار أو القيثارة والحوار العادى . وفى بعض الأحيان كان الكورس كله يتكلم أو يغنى سويا وكان الشكل مصاحبا بحركات تشكيلية او برقصات . ( ١٤ ، ١٩٦٢ ) .

وبتطور المسابقات قدم ثيسبى الممثل الأول ولما زادت روح المسابقة ، قدم اسخيلوس وسوفوكليس Sophocles الممثلين الثانى والثالث .

النظرية التى اود تقديمها هنا هى ان هناك صلة بين اى طقوس والدراما التى يعرف عقدها ونهايتها الجمهور لأنه على علم مسبق بقصد العمل . فهم يملكون امتيازاً صالحاً مثل كاتب المسرحية او الممثل . لذا فإن كتابة مسرحية طقسية او تقليدية يُعد عملاً مساهماً ومجمعا فالجمهور جزء من " الكتابة " والأداء . ومن ناحية أخرى ، كتابة المسرحيات لنوع من المسابقات التى تمنح جوائز مالية او مادية ، جعلها بعيدة تدريجيا عن العامة واصبحت ملكاً فردياً

لشخص واحد . وحقيقة أن نهاية المسرحية معروفة من الجمهور فإن نتيجة المسابقة التي يشترك فيها اثنان أو أكثر كانت غير معلومة .

(٣)

في محاولته لتعريف الأداء الطقوسى ، اتبع س . ج . تامبيا S.J.Tabbiah (١٩٧٩) نظريات العديد من علماء دراسة الإنسان مثل ليفى - سترافوس - Levi Strauss وراذكليف - براون - Radcliffe - Brouin . وافترض ، وهو أمر صحيح إلى حد ما ، أن الطقوس والمهرجانات والمسرحيات تنتمى لمجموعة نموذجية واحدة. فالمسرحية مثل الطقوس " تشكل خروجاً عن الحياة الواقعية إلى جو مؤقت من الحركة التمثيلية الخاصة بها ( " تحديد الوقت " وهي تدور أيضاً في مكان محدد فالمسرحية والطقوس تتفق في هذا التحديد للمكان . وهي تفرض شكلاً حضارياً معيناً مكون من عناصر التكرار والتبادل مثل اللازمة الموسيقية) مثل خيوط ونسيج القماش" فهي "مسابقة لها هدف " كما انها " تقديم " لهدف - -- فهي" تخلق نظاماً وهي نظام بدئى " وفي عالم غير مكتمل يمكن ان تصنع كمالات مؤقتة .

ثم طور تامبيا نظريته بعد ليفى - سترافوس ( ١٩٦٦ ) وقال إنه يوجد ترقب وعدم تأكيد أكبر من نهاية المسرحية عن نهاية الطقوس . وهذا يشكل الاختلاف الأساسى بين المسرحية والطقوسى . قانون المباريات يسمع بعدد غير محدود من المسابقات وإمكانية فوز أى فريق . وهذا يعنى أن النتيجة غير مؤكدة وهناك فرص واحتمالات لأن يكسب أى فريق - فهي نظام مرن يوفر مساحة للفوضى وانعدام التوازن .

يبدو ان المباريات لها تأثير مفرق ، فهي تنتهى بإيجاد فروق بين متسابقين فرادى او فرق لم يكن بينهم من الأصل اى فروق . ولكن فى نهاية المسابقة تقسمهم إلى فائزين وخاسرين . والطقوس على العكس تماما من ذلك ، فهي لها تأثيرا مجتمع لأنها تنشئ وحدة او فى اية حالة توجد علاقة متناسقة بين جماعتين متفرقتين من الأصل ، إحداهما تندمج مع الكاهن والأخرى مع تجمع المؤمنين . ( ليفى - شتراوس ، ١٩٦٦ ، ٣٢ ) .

فى دراما الطقوس ، يتجه البناء والحبكة الدرامية لتحقيق الكمال . وحى إذا لم يتفوق انتشار الأفكار والحلقات على عقدة الرواية ، يتأكد النظام كتيبة معينة . هناك اهتمام بكشف الفوضى سواء كانت شخصية او عامة او كونية . هذا هو الأساس المفضل فى الأداء القوى الذى وصفه فيرجيه ، درجة معينة من تمزيق - الذات تتضح فى الاحتفالات الدينية فى المهرجانات التقليدية او الكنائس الأهلية فى إفريقيا .

يسلم الممثل " الكاهن " ، او العامل الدرامى نفسه لقوى من شبكات ودوائر شمسية فى دائرة من الطقوس الزائفة التى يفرق نفسه داخلها . وفى هذه الطقوس لا يمكن ان يصاب الممثل بأذى حتى وإن جرح جراء حالة النشوة الظاهرة عليه اثناء الأداء . ( قارن فيرجيه ، ١٩٦٩ ، ٥٣ ) .

العنصر الوحيد الذى لا يمكن مقاومته هو حقيقة ان كل اشكال الدراما الصريحة من هذا النوع عملية اجتماعية ضمنية بحركة تشجيعية او اتجاه سواء فى الحركة او الحوار او الرقصات . وبهذا يتواجد مستوى معين من التوازن ناتج

عن أداء المسرحيات أو الطقوس مثلما يوضح فيكتور تيرنر Victor Turner وريتشارد سكينز في أعمالها الحديثة ( تيرنر ، ١٩٨٢ ، ٧٣ - ٧٤ ) . ومن المشير ان تذكر هنا ان احداث المسرح الطقوسى ، مثل التعريف الكلاسيكى للحدث الدرامى الذى يحتوى على بداية ووسط ونهاية واضحة . والتى يطلق عليها ارنولد فان جينين " ما قبل السطور " و " الشعور " و " ما بعد السطور " (جينيب Arnold Van Gennep ، ١٩٦٠) ، ومثل الدراما الواقعية ، تتكون الطقوس من تتابع منطقى ، الحبكة الرواية او العقدة وبناء متوالد مرتبط بكل انواع الأداء . يشير تيرنر لهذه النقطة ويقول : -

" الطقوس بكل تعبيراتها المتنوعة فى مختلف الثقافات عبارة عن ترتيب زمنى لعدة انواع من الأداء (العروض) وهى منظمة فى اغلب الأحيان بواسطة بناء درامى وهكذا كثيرا ما تنطوى على توضحية او توضحية بالذات والتى تقوى توفر سمة عاطفية للأعراف المتداخلة والتى تصوع المعنى الاصلى للفكرة الدرامية المتحدة بطرق متنوعة . وبما انها " درامية " ، فالطقوس تحتوى على تكرار متباعد وعام للعملية الغامضة للدراما الاجتماعية . إذن فالطقوس ليست "تكرارا مبتذلا" وإنما " تركيب ثرى " بقوة التداخل والتعاون المتنوع من إنتاج العقل والشعور معا " . ( ١٩٨٢ ، ٨١ ) .

(٤)

فى محاولة جديدة ، صاغ ريتشارد ششنر (1993) richard Schechner تعريفا عن مستقبل الطقوس كشكل "مسرحى" وحدث ادائى :

" ينظر إلى الطقوس على انها :

١- جزء من التطور الارتقائي للحيوانات . ٢- تركيب من علاقات معروفة وذات مستوى متعادل من الجودة. ٣- نظام رمزي من المعاني . ٤- حدث أو عملية ادائية . ٥- تجربة . كل هذه التعريفات متداخلة . ومن الواضح أيضا أن الطقوس ليست تراكم طبيعي آمن من الأفكار المقبولة ولكنها في معظم الأحوال نظام أداء حركي يولد مواد جديدة يجمع الأحداث التقليدية بطرق حديثة " . ( سكينر ، ١٩٩٣ : ٢٢٨ ) .

توصل تامبيه ( ١٩٧٩ ) قبل تيرنر ( ١٩٧٩ : ٩٨٢ ) وشينر (١٩٩٣) لتعريف الطقوس يلخص به كل المفاهيم التي خرج بها معاصروه (تيرنر وسكينر) : - "الطقوس هي نظام بنائي حضاري للاتصالات الرمزية ، وهي مبنية من تتابعات نموذجية ودينية من الكلمات والأفعال يُعبر عنها بطرق متعددة محتوى هذه الطقوس يتميز بدرجات متفاوتة من الشكل ( التقليدية ) والتكرار (القسوة) والتكثيف (الاندماج) والأسهاب (التكرار) . الحدث الطقوسي في خصائصه البنائية يؤدي بثلاثة معانٍ : المعنى الأوستيني Austinian للأداء حيث قول شيء هو نفسه فعل شيء ( كعمل ) كحدث تقليدي . ثم هناك معنى مختلف للأداء المسرحي حيث تستخدم وسائل متعددة يعيش فيها المشاركون الحدث بشكل قوى أو عنيف .

والمعنى الثالث هو القيم المؤشرية - هذا المفهوم مستمد من بيرس - Pierce وهو أن نقرب ونستنتج من الممثلين أثناء العرض.(تامبيه ، ١٩٧٩ : ١١٩) .

هذا المقال مستمد من كل ما ذكرته سابقاً أو تامبيه وتيرنر وسكينر باعتبار أن الطقوس شكلاً متميزاً من الأشكال المسرحية، ويرون أنه أيضاً في المسرح يعاد



تنظيم السلوك ويتزايد ويتكثف ويقترب . يوظف المسرح الملابس الملونة والأقنعة وتزيين الوجه والجسم بشكل مؤثر كذيل الطاووس أو قرون الضبى ( ششتر ١٩٩٣ ، ٢٣١) والعنف والتمزيق الذاتى الموجود فى الطقوس موجود أيضا فى المسرح حتى وإن اختلف فى أهداف الإثارة والخداع . والصور المسرحية التى تختص فيها الأحداث بأشكال مشروطة توجد أيضا فى الطقوس والمسرح . لذا فإن ما يعد طقوسيا يمكن ان يعد مسرحيا عندما يكون هناك تبديل للخمير والخبز الخاص بالكاهن للمسيح ذاته (ششتر : ٢٣٣) ، فالهدف من أى عرض طقوسى أو مسرحى ليس هو صنع أحداث مادية متجمدة أو جامدة، ولكنه محاكاة لهذه الأحداث بالطريقة التى يوضحها أرسطو والتى تثير الشفقة .

مناقشة العنف والإثارة الجنسية اللذان يميزان المسرح والطقوس معروفة . فمن المعروف أنه بدون أحداث تبعث على حدوث صراع ، لا يسمى هذا مسرحيا وكما ذكرنا قبلًا فإن الطقوس يجب أن تهدف لحل الصراع وتوجد موقفاً متزناً . ورغم ذلك فإن كشف الفوضى والتوازن يمكن تأجيله، فهناك تأكيد راسخ أن هذا التوازن هو آخر أمل للإنسان . فالعنف والدم والإثارة الموجودة فى مسرحية أوديب مثلاً لسوفوكليس ، لا يفقد المشاهدون أو الكورس حقيقة أن إبعاد جوكاستا وأوديب سيتعبه التوازن الكونى لهم . وبهذه الطريقة فقط تساعد الطقوس على تجاوز الابتذال اليومى وترفعه إلى حالة بدائية نموذجية تبتذل بدورها بالتكرار والاستطراد أو اللغو.



والآن، فإن حياة الرجل الحديثة تمثل طقوساً بشكل يفوق ما يوجد فى المسرح حيث يستسلم عند شباك التذاكر بجانب مدخل المسرح ويواجه معتقداته ومبادئه فى صورة جديدة يقدمها الآخرون ، فالجمهور يمثل المجتمع بمفهومه الواسع ويتحداه الممثل أو مجموعة الممثلين من خلال دوامة هم فيها ضحايا العقائد الدينية . ورغم أنه يدعى أنه يمثل الحدث بالأداء ، يبعد الجمهور حكمهم عليه حيث إنهم يمارسون هذا الحدث فى العالم الآخر من خلاله ويتفوقون عليه لأنه زائف . وبعد كل أداء أو كل جزء ، يصبح الممثل الضحية المتعبة مثل أدوات الطقوس تستخدم وتستنزف مثل الإله فى طقس خاص من التملك أو الامتلاك .

استمالت حالة التمثيل أو إعادة التمثيل التى تظهر فى الفن المسرحى الحديث مجموعة من المنتجين لهذا العنف البدائى بحثاً عن أشكال مسرحية جديدة منهم: جردى جروتوفسكى وبيتر بروك Peter Brook وريتشارد سكينز وفيليتاس جودمان Felicitas Goodman وانطوان ارتو Antonin Artaud واوجستو بوال Augusto Boal وريزا ابدور Reza Abdor . ولهذا السبب أصبح المسرح الحديث مسرح طقوس، وأصبح التجسيد فيه يهدف إلى تعويض القوى المنهكة التى يمثلها الإنسان الحديث . ولتحقيق ذلك ، تتطلب دراما الألفية القادمة صنع مسرح يكون متمركزاً حول الإنسان ومتجهوراً حول الممثل حيث تتمركز المعدات والأدوات المسرحية وينكشف العمق الإنسانى فى اللحظات الواقعية من ماضٍ منسى . وفى هذا الوقت ستكتسب التجارب المسرحية ما فقدته منذ المسرح الإغريقى وشكسبير . وستسترجع الترابط الخيالى للماضى ولعظمتها السابقة .

ويجب ان تتذكر ايضا ان الممثل يؤدي دوره ويفسره للجمهور الجالس امامه . وهذا ليس هو الأمر في المسرحيات الطقوسية ، فالممثل هنا هو مؤدى . او هو وسيط وراقص وساحر ومحارب ، فهو مجسد متميز في مفهوم او مجموعة من الأفكار . هذا هو ما يجهد جروتوفسكى نفسه لاقتناصه او الامساك به في الفقرة التالية ، -

" المؤدى ، هو رجل افعال . فهو ليس شخصا يؤدي دور شخص آخر . هو راقص وقص ومحارب . وهو خارج عن الأنواع الجمالية . والطقوس هي أداء ، حدث محقق ، فعل . الطقوس المنحرفة او الفاسدة هي عروض مسرحية . انا لا اذكر هنا شيئا جديدا بل هو امر منسى . امر مر عليه زمن بعيد حيث الفروق بين الأنواع الجمالية لا تستخدم ... يهمنى الجوهر لأنه لا يوجد به شئ اجتماعى . فهو ما تفعله انت وليس ما تحصل عليه من الآخرين . شئ لا يأتى من الخارج ولا تتعلمه --- المدخل لطريق الإبداع يتكون من اكتشاف جسد قديم بداخلك تربطك به علاقة سلفية ---- وبدء من التفاصيل يمكنك اكتشاف جسدك او والدتك بداخلك او بداخل شخص آخر . صورة ، ذكرى ناقصة ، صدى بعيد لصوت يعطيك القدرة على إعادة بناء الجسد ، اولاً ، جسد شخص معروف ، سلفاً ، هل هو نفس الجسد الذى كان ؟ ربما ليس نفس الجسد بالتفصيل ولكنه كما يجب ان يكن . يمكنك ان تصل للماضى البعيد كلما كانت ذاكرتك حاضرة - - مثل ان تستدعى مؤدياً لطقس بدائى --- ومع الاختراق - مثل العودة من المنفى - يمكن ان تجد شيئاً لم يعد مرتبطاً بالأصول ولكنه - إذا كان لى ان اقول - ومرتبطة بالأصل (الجذور) ؟ هذا ما افتقده". (جروتوفسكى ، ١٩٨٨ ، ٣٦ - ٤٠ ، اخذه سكينر ، ١٩٩٣ ، ٢٥٤ - ٢٥٥).

وفى الختام ، من المنطقي أن نقول إن مفهوم المسرح الطقوسي وطرقه الحديثة قد أعاد تعريف وتأسيس مهمة الممثل على خشبة مسرح ما بعد الحداثة . وبإعطائه الحماس والعمق الذي يقدمه الممارسون الجدد للمسرح، يتحرر المفهوم المحافظ للطقوس بوصفها أمورا مبهمه وغامضة، من حدود الممارسات المتكررة . ويبقى لمشاهدي المسرح أن يجمعوا إمكانيات هذا الشكل الجديد ويدمجونها بخصائصه القديمة، معا ، لإعادة تشكيل المجتمع ككل .

(١١)

لمارتن بانهام

تونى لوبيز Tony Lopez

- هل تذهب لمنتزه فى ارض المغرب

ام تذهب لقمة الجبل الحجرى لتشاهد

وديان يورك شاير ؟

- ام تذهب فى يوم كئيب ملئ بالضباب

وفى طريق غير ممهد يدفعنا لبحيرة رواند هاى

ويؤدى بنا لطريق شادويل ؟

- هل نرى مالك الحزين الذى يحملق فى

فى المياه الباردة ليس افضل حظا من

رواد رابطة ليدز ؟

يبدو انه فى تقدم مستمر

- اعتقد اننى قابلت استاذنا بانهام

فى الطريق العالى

الذى جاء من هاى واكومب

ليرشدنا للمسرح العالمى

- وفتح لنا طرق إنجلترا المظلمة العميقة

ليجعل لإفريقيا تأثيرها الساحر

- ويستخدم الكلمة ليلقيها حيناً على

خشبة المسرح فى العالم الحقيقى للمسرح

حيث نمشى

- وإذا كنا فى ظلام فى أى مكان

ننظر إلى حركة الأيام المشمسة

فإنه مارتن بينما نحاول الوصول إليه

- هل نذهب لتتنزه فى أرض المغرب

أم نذهب لقمة الجبل الحجرى لنشاهد

وديان يورك شاير ؟

- أم نذهب فى يوم كئيب ملئ بالضباب ؟

وفى طريق غير ممهد يدفعنا لبحيرة راوندهاى

ويؤدى بنا لطريق شادويل ؟

## ملاحظات عن المشاركين

### - أوجاستيف أبا

محاضر ورئيس قسم الدراما فى قسم اللغة الإنجليزية بجامعة أحمد وبيلو فى زاريا ، نيجيريا ، يهتم فى أبحاثه باستخدامات الأشكال الفنية الشعبية كوسيلة للتعبير الاجتماعى والسياسى .

### - داووديلوجبا

استاذ المسرح الأدبى فى جامعة إبادان وكان أيضا عميدا لكلية الآداب هناك . وكان عضوا بارزا فى مسرحيات الأقنعة عام ١٩٦٠ ومن أدواره التى لاتنسى ، قيامه بدور المهرج فى مسرحية شكسبير " الملك لير " وقيامه بدور دودو Daodu فى النسخة الفيلمية لمسرحية سونيك " حصاد كونجى " عام ١٩٧٠ م .

### - أوستن أساجبا Austin Asagba

هو الآن محاضر ورئيس قسم المسرح الأدبى فى جامعة بنين بنيجيريا . يهتم اهتماما بالغًا بدارما المهرجانات وعلاقتها المستمرة بالمسرح المعاصر فى نيجيريا.

### - فرانسيس هاردينج

محاضرة الدراما الإفريقية بقسم اللغات والثقافات الإفريقية بمدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن . عاشت وعملت بنيجيريا لعدة سنوات وكتبت عن خصائص مختلفة عن المسرح فى إفريقيا .



### - ديلي لا يولا

باحث مساعد في معهد الدراسات الإفريقية بجامعة إبادان بنيجيريا حيث قام بتحرير " ملاحظات إريقية " و " تعلم اشكال المسرح والرقص الإفريقي " كان مؤخرًا عضواً زائراً للكونغولث في جامعة ادستر بكاليفورنيا .

### - توني لوبيز

شاعر وروائي وأستاذ جامعي في جامعة بلايمون . وهو متزوج من ابنة مارتن بانهام سارة .

### - روبرت ماكلارين

في بعض الأحيان ينشر كتابته تحت اسم روبرت ميشيخو كافانا Robert Mshengu Kananagh، عميد المسرح في جامعة هاراري بزمباوى نشرت رسالة الدكتوراه التي أعدها في كتاب . كانت الرسالة بعنوان المسرح والنزاعات الثقافية في جنوب إفريقيا ، أوجه المسرح في ويدووتر سrand من Widwater Srand ١٩٥٨ إلى ١٩٧٦ .

### - اوين أوجنبا

رئيس قسم اللغة الإنجليزية والأدب المقارن في جامعة ايافيمي اولوا في إيلي- إيف بنيجيريا . وكان رئيس قسم الأدب الإنجليزي وعميد كلية الآداب وحاليًا مدير مركز الدراسات الثقافية في إيفا . وكان عضواً زائراً في جامعة كينت عام ١٩٧٢ وقام بتأليف كتاب مؤثر عن أعمال سونيكا بعنوان "حركة التحول".

### - ويل أوجيونيمى

ممثّل وكاتب مسرحى وحالياً كاتب مقيم فى معهد الدراسات الإفريقية فى إبادان وكان فناناً زائراً فى بيل وليدز . كانت مسرحيته " لانجبودو " أروع ما فى مهرجان لاجوس للفن الأسود عام ١٩٧٧ . كان هذا بعد ملحمة دانييل فاجونوا Daniel Fagunwa ، ثم أخرجت المسرحية للمسرح القومى بنيجيريا ومعهد الكومنولث فى لندن .

### - سونى اوتى

استاذ ورئيس سابق للمسرح الأدبى فى جامعة جوس بنيجيريا، وكان أيضاً عضواً بارزاً ، مثل أديلوجبا ، فى مسرحيات إبادان المقنعة ومن أبرز أعماله دوره الأسطورى فى مسرحية " داندا " المأخوذة عن رواية نكيم خوانكو .

### - أولاروتيمى

ممثّل وكاتب مسرحى مشهور ورأس الإخراج والكتابة المسرحية فى جامعتى بور ناركورت وايف بنيجيريا . أسس المسرحيات المحترفة فى جامعة ايف مسرح أورى او لوكان " الذى أطلق عليه هذا الاسم نسبة إلى جائزة إيف البرونزية ، يعد روتيمى من أبرز كُتّاب المسرح فى نيجيريا . ومن أشهر أعماله " لالوم على الآلهة " و" كورونمى " و" أوفارنواموين نوجيازى " .



## قائمة الأشكال

----

١- تخطيط خشبة المسرح التى أعدها موتوفا للإنتاج Mutone الأصلية  
لمسرحية نوسيلما unosilimela .

٢- تخطيط خشبة المسرح لتشكوادى ديتشيبى Chokwadi Ndechipi واكينيسو  
يليفى Iqiniso Yiliphi .

٣- (شكل المسرح لعرض إيجانجان فى إيجيبو - اجبو) . ا ، ب الفرقة الموسيقية  
التى يمكن أن تكون فى الوضع ا او ب . الأيالود اوجى الثلاثة يعتلون عورشا  
عالية . ووجودهم يؤكد تقدم الجمهور .

١٤- إله قديم يرقص فى إيماسون ، وتشير الأسهم إلى الممرات واتجاهات  
الرقص. ويخلى الممر اثناء اقترابه ثم يغلق وراءه . والجمهور فى وضوء  
واضطراب يكاد يكون خانقا .

٤ب- (الشكل المسرحى لعرض اجيمو إلين فى إيماسون)

يشير السهم اتجاه الضفدع الراقص (الراقص الذى يؤدى قفزة الضفدع) .  
إيجمو إلين (اجيمو داخل الحصيرة) الذى يبلغ ارتفاعه أربعة أقدام هو فى  
الواقع رجل يرتدى سروالا ويغطى نفسه بحصيرة ليرقص ولكى يتم هذا الخيال  
يطلب من النساء أن يركعن اثناء رقصه .

## ٥- (الشكل المسرحى لمهرجان ماجيو فى إيكورودو)

### قادة الأغانى

ويكون الجمهور بأكمله الذى يبلغ عدده فى بعض الأحيان إلى ٤٠٠ شخص جالسا ولا يكون واقفا سوى قادة الأغانى الأربعة . ويقوم الجمهور المشارك بدور الكورس .

## ٦- (رقص اسيبا فى مهرجان اوسو فى اوى - إيجيبو)

اتجاه الرقص : م ا - ب . تشير الأسهم لوضع الراقص الذى يجعل الجمهور فى حالة من البهجة . وهذا البناء يصلح لمهرجانات الملوك والعظماء .

## ٧- رقص نساء اولوويرى فى إيشور)

### اتجاه الرقص

شجرتان من شجر الأكوكو لها أفرع النخيل والتى يمر خلالها الراقص . جذوع شجر الأكوكو حيث يبدأ الراقصون رقصتهم .

٨- رقص الممثلين المقنعين . اللذين باستطاعتهما ان يزدادا طولاً ( حوالى ٢٠ قدما ) وقصرا ( حوالى قدما ) بإرادتهما ولكن فى الحقيقة تستخدم المساحة الشاسعة لإيهام الناس بذلك . وتكون الفرقة الموسيقية مختلفة .

## المحتويات

- ١ - تقديم للمجموعة ..... ١
- ٣ - مقدمة بقلم ديلى لايولا ..... ٣
- ١١ - ١ - ثناء شخصى للبروفيسور مارتن بانهام ..... ١١
- دايو اديلوجبا
- ١٧ - ٢ - المرايا المكسورة ، الفن والواقع فى مسرح زيمبابوى ..... ١٧
- روبرت ماكلارين
- ٣٥ - ٣ - عندما يتحول المجرمون إلى قضاة ..... ٣٥
- اولا روتيمى
- ١٠٧ - ٤ - العصر والصدى ، اغانى المسرح لمارتن بانهام فى جامعة إبادان ..... ١٠٧
- سونى أوتى
- ١١٩ - ٥ - المسرح والإخراج المسرحى فى دراما الطقوس الأوروبية ..... ١١٩
- اوين اوجنبا
- ١٤٣ - ٦ - دور مسرح الجمهور فى التعليم الصحى فى نيجيريا ..... ١٤٣
- اوجا ستيف ابا



- ١٦٣ ..... ٧- اليد التى تَطعم الملك
- ويل اوجيونيمى
- ١٨٩ ..... ٨- الشفوية والنص : الاتجاهات والتكهنات فى "أطوف الآخر"
- لأوسوفيسان و"الملك يجب ان يرقص عاريا" لأجيبجى
- اوستن اساجبا
- ٢٠٩ ..... ٩- سونيكا والسلطة : اللغة والخيال فى "المتخصصون والمجانين"
- فرانسيس هاردينج
- ٢٣٣ ..... ١٠- هل تعد دراما الطقوس منهجا إنسانيا ؟
- آراء عن المسرح الحديث
- ديلى لاويلا
- ٢٥٥ ..... ١١- لمارتن بانهام
- تونى لوبيز
- ٢٥٧ ..... - ملاحظات عن المشاركين
- ٢٦١ ..... - قائمة الأشكال



